المجلس الأعلى للثقافة

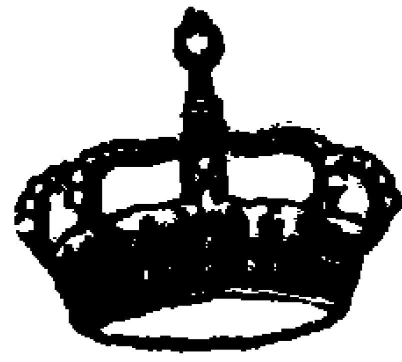
كتاب

مؤتمر الموسيقى العربية

سنة ١٣٥٠ هـ - سنة ١٩٣٢م

طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسى لانعقاد
مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة

٢٠٠٧



المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

كتاب

مؤتمر الموسيقى العربية

المشمول برعاية

حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

المنعقد بمدينة القاهرة

فى سنة ١٣٥٠ هـ - سنة ١٩٣٢ م

المطبعة الأميرية بالقاهرة
١٩٣٣

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة ١٩٣٢)

كتاب مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢ : أبحاث المؤتمر ووقائعه - ط٢ (د.م ، ٢٠٠٧) - المجلس الأعلى للثقافة .

٨٨٤ ص ؛ ٢٧ سم .

« طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسى لانعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة » .

١ - الموسيقى العربية - مؤتمرات

(أ) العنوان ٧٨٠,٩١٠,٦٣

رقم الإيداع ٢٠٠٧/٥٥٠٠١

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084 E.Mail: asfour@onebox.com



حضرة صاحب الجلالة فؤاد الأول ملك مصر

الإهداء :

إلى حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

إلى السدّة العلية مبعث نور العلم وقرّة عين الفنون ، ترفع لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية ثمرات أعمال هذا المؤتمر الذى هو غرس يد مباركة، تفيض على هذه الديار بِراً وجودا ونعمة .

فهذا الكتاب لم يكن إلّا كوكبا فى سماء فضل جلالة مولانا الملك، وهو أثر من الآثار الخالدة التى تنطق مع الدهر بأنّ هذا العصر الذهبي أثمن قلادة فى جيد مصر الناهضة.

وإنّ أمانىّ اللجنة أن يفوز هذا الكتاب بتحقيق الإرادة السامية ، التى صدرت لعقد مؤتمر الموسيقى العربية فى القاهرة ، فانها ترجو أن تكون قد وُفّقت فى أعمالها إلى مايدنيها نعمة رضاء جلالتكم ، حتى تشعر بالشرف العظيم الذى يعتزّ به كل من يظفَر بهذه الأمنيّة الغالية .

وكفى هذا المشروع فخرا أنه وليد فكرة جلالة مولانا الملك ، وأنه نشأ فى ظل رعايته، ومنتهى الأمل أن يحوز هذا الكتاب شرف القبول .

لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

كلمة شكر

تقـدم لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية مزيد الشكر إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب منهم والشرقيين والمصريين ، وحضرات من اشتركوا فى أعمال لجـانه ، والفرق الموسيقية التى بذلت فيه جهـدا محمودا ، وإلى كل من عاون فيه ، أو بذل مساعدة فى سبيله .

فهرس الكتاب

صفحة

البـاب الثانى — القسم الفنى

* الإيقاعات والمقامات من ١ م إلى ٢٥٨ م — طبعت بمطبعة قاروط الموسيقية بالقاهرة .

صفحة

٣ — لجنة السلم الموسيقى :

٤ — لجنة التعليم الموسيقى :

٥ — لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

٦ — لجنة الآلات :

٧ — لجنة المسائل العامة :

فهرس الصور

مقـــــدمة

بقلم الدكتور محمود أحمد الحفنى

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام مؤتمر الموسيقى العربية

تمهيد — موسيقى العصر الجاهلى — الموسيقى فى عهد النبى — عصر الخلفاء الراشدين — العصر الأموى — العصر العباسى — الأندلس — بلاد شمال إفريقية — الموسيقى المصرية قبل الفتح الاسلامى و بعده — مصر فى عهد الدولة الفاطمية — مصر فى عهد المماليك — الأسرة العلوية — الخديو إسماعيل — الملك فؤاد الأول — مؤتمر الموسيقى العربية .

تمهيد — إنّا إذ نودع هذه المقدمة خلاصة من تاريخ الموسيقى العربيّة لا نقصد إلى تدوين شىء من هذا التاريخ بالذات ، أو أن نتعقب حلقات تطوّرها فى شتّى العصور والأزمان ، أو نلمّ بمختلف نواحيها ومظاهرها ، لأن هذا أمر لا يتسع له هذا المقام ، إنمـا قصدنا فى الواقع أن نلمح جلال الموسيقى العربية فى ماضيها ، ونلمّ إلمـامة عَجْلَى بمعالم التاريخ البارزة ، لنستخلص منها عبرة مقصودة تدل على ظاهرة من أروع ظواهر النفس العربية ، تلك هى أنّ الموسيقى العربية فى خلال هذا المـاضى وإن كانت قد اتخذت لنفسها طابعا خاصا عرفت به على ممرّ العصور ، وامتازت به عن سواها من أنواع الموسيقى فى ماضى القرون التى ازدهرت فيها ، تَمُتّ فى الواقع إلى أصل كريم هو موسيقى الشرق القديم ، وكانت على استقلالهـا بنفسها واعتزازها بقوميّتها يتسع صدرها لكل مستحدث تستطيبه ، وتقبل كل عناصر التجديد والرقىّ التى كانت تجدها فى أيّة ناحية من نواحى المدنيات القديمة المجاورة لها كاليونانية والفارسية ، ومع ذلك سارت محتفظة دائمـا بكيانها وطابعها الخاص .

العصر الجاهلى — العربىّ موسيقىّ بطبعه وسليقته ، لأن الحياة فى الصحراء وما فيها من وحشـة وانفراد كانت تدعوه إلى تلمّس أسباب الأنس ومنها الغناء ، ولأن الابل وهى مجهَدة فى أسفارها الطويلة كانت تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط و ينسيها ما هى فيه من ألم الجوع والظمأ . فكان الحُـداء من خير الوسائل لانعاشها ، على أن فى حركة مشيها إيقاعًا موسـيقيا علّم الأعرابىّ فى البادية كيف يتابعه بصـوته وترنيمـه . وإنّ فى انسجام أوزان الشعر العربى وتناسق تفاعيله فى عدد حروفها المتحركة والساكنة وتوافق تعاقبها ، بل فى تناسب أجزائه ورنين قوافيه لدليلا على تلك الموسيقية الفطريّة .

ولقد كان الترنّم بالشعر أول أنواع الغناء الجاهلى ، ولم ينتحل العرب فيــه حينئذ علمـا ، ولا عرفوا صناعة، بل كانت البداوة طبعهم، فتغنّى الحُداة منهم فى حداء إبلهم، والفتيان فى أوقات فراغهم ولهوهم، وكانوا يسمون الترنّم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالتهليل أو بالترتيل تغبيرا وهو التذكير بالغابر، وكان الغالب فى ذلك الرجز يغنّونه غناء مرتجلا ، وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات بعض المناسـبة ، وكانوا يسمون ذلك "السناد" وكان أكثر ما يكون فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحلوم ، وكانوا يسمون هذا "الهزج" . وهذا الساذَج ممـا سـبق ذكره من التلاحين لا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن كل ساذج من الصنائع ، فانك تجد ذلك فى المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك . لذا كان الشاعر فى الجاهلية موسيقياً بفطرته ، فان اتخذ له أحيانا مغنيا يقوم بانشاد شعره فما ذلك إلّا كما يتخذ له راوية لالقائه . وكان العربىّ حريصا على التمتع بمسرات الحياة متعلقا بالحب كلفا بالخمور والميسر والصــيد مشغوفا بالغناء وسمــاع المِزهر (العود) ؛ وكان للمرأة حظ من الموسيقى فى ناحيتها ، واشتهرت نساء العرب بمـا كان لهن فيها من ألحان المراثى والنواح .

وقــد ازدهرت الموسيقى فى بلاد الفرس قبــل بلاد العرب ، واهتمّ ملوكهم بهـا وجعلوا لأهلها مكانا فى دولتهم حتى علا شأنها وتبوأت من الشرق مكان الزعامة .

وكذلك كانت الحال فى بلاد اليونان ، سمت فيها الموسيقى بعد أن انتقلت إليها من الممالك الشرقية القديمة ، وعُنى بها علماؤها فدوّنوا أصولها وقواعدها .

وقد تأثرت العرب بتيار هاتين المدنيتين ، وحفل تاريخ الجاهلية بأخبار القيان يستخدمن من بلاد العجم والروم بآلاتهن الموسيقية ؛ فلا يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الأشراف . وكانت حرفة الغناء والموســيقى مقصورة أولا على أولئك القيان اللائى كنّ يلقين أغانيهن تارة بلغة بلادهن وأخرى بالعربية ؛ ودخل فى زمرتهن فيما بعد بعض العربيات وإن كنّ قليلات .

واشتهر من هؤلاء القيان كثيرات ، وأقدم من عرف من القيان فى الجاهلية جرادتا عاد اللتان يضرب بهما المثل العربىّ: " تركته تغنيه الجرادتان " . وهمـا قينتان لمعاوية بن بكر أحد العماليق، كذلك جرادتا النعمان، وجرادتا عبد الله بن جدعان؛ وهبهما لأمية بن أبى الصلت الشاعر المشهور .

وقد عرف العرب فى الجاهلية من الآلات الوترية "المزهر" وهو عود ذو وجه من الرق "والعود" ذا الوجه الخشبى .

كذلك عرفوا من الآلات الوترية " الجنك" أو " الصنج" (الهارب) و" المعزف" و" الموتر" .

ومن آلات النفخ المزمار والقصبة أو القصّابة والشبّابة والصور والناى .

ومن آلات النقر الطبل والدف والقضيب — لبيان الميزان أو الايقاع — والصنوج والجلاجل .

الموسيقى فى عهد النبي — تفرّغ النبيّ عليه الصلاة والسلام لنشر دعوته وتبليغ رسالته ، واشتغل بالغزوات ومحاربة الكفار من قريش يظاهره الأنصار والمهاجرون ، فلم يتسع لهم الوقت لدراسة شيء من علوم الدنيا وبينها الموسيقى ، بل انحصرت تعاليم الرسول وصحبه فى بث الدعوة الدينية وما يتصل بها من العلوم . ومن الموسيقيين المعاصرين للنبي صلى الله عليه وسلم بلال بن رباح الحبشي ، وهو ابن جارية حبشية وكان أول من أسلم من الأحباش فتحمل مع النبي صلى الله عليه وسلم كثيرا من الأذى . وهو أول مؤذن فى الاسلام .

وقد اشتهر فى عصره من الموسيقيات كثير من القيان نذكر منهن شيرين أو سيرين مولاة حسان بن ثابت ، وقد أخذت عنها عزة الميلاء المغنية المشهورة وغيرها من القيان .

عصر الخلفاء الراشدين — لم يكد يعلم المسلمون بموت النبي حتى ارتدّ كثير منهم عن الاسلام ، فكان ذلك شاغلا لأبى بكر الصديق أول الخلفاء الراشدين عن كل ماسواه ، وقد كان دائم التعبّد كثير الكراهية لسماع الموسيقى . ثم ولى عمر بن الخطاب رضى الله عنه فكان دون أبى بكر فى تشدّده وكراهيته السماع .

وأمّا سيدنا عثمان فقد كان فى اتساع الفتوح التى تمّت فى عهده وعهد سلفه ، والممالك التى دانت للاسلام ، والأسرى الذين قدموا إلى البلاد العربية ، ماجعل تيار مدنيات البلاد المغلوبة ولا سيما المدنية الفارسية واليونانية ينتشر فى البلاد العربية ، حتى لقد نبغ العرب فى فنّ العمارة فشيّدوا أفخر القصور والمبانى ، وأخذ المسلمون ينظرون إلى أمور دنياهم فقللوا من غلواء نظرتهم إلى الموسيقيين ، وحفلت بهم بيوت الأمراء والأشراف ، وأخذت الموسيقى مكانها فى مجالسهم بجانب الشعر والأدب ، وأصبحنا نقرأ من أخبار المدينة فى عهد عثمان : أن رائقة المغنية المشهورة وتلميذتها الفنيّة عزة الميلاء وغيرهما ، كنّ يقمن فيها حفلات شائقة ، يحضرها أشراف القوم وفنّانوهم ، وكان من بين هؤلاء حسّان بن ثابت رضى الله عنه .

فلما جاء عصر علىّ كرّم الله وجهه ، انتعشت الفنون الجميلة قليلا ، إذ كان هو نفسه شاعرا مجيدا . وأخذ الشعر والموسيقى فى عهده يتجهان إلى الناحية الفنيّة ، وغرست شجرة هذه الفنون التى أينعت وأزهرت فى عهد الدولة الأموية .

وكان العربى معتدا بأصله فخورا بمحتده ، لا يحترف من المهن ولا يزاول من الأعمال إلا ما كان منها موضع الاحترام والنبل . ولما كانت صناعة الموسيقى من الفنون التى كانوا ينظرون إليها فى ذلك الوقت بشطر عيونهم زهدوا فى احترافها وتركوها لقيانهم ومواليهم . وسبب هذا أنه لما توثقت الصلة بينهم وبين الفرس ورأوا أن صناعة الغناء فى هذه الأمة لا يحترفها أشراف القوم ، حاكوهم فى ذلك وجروا على سنتهم .

فقد كان احتراف الغناء فى العصر الجاهلى مقصورا على طبقة القيان من المطربات ، وظل كذلك حتى خلافة سيدنا عثمان وفيها أخذ الغلمان يتعاطون الغناء ويحترفونه ، وأحسب أن العرب قد حاكوا الفرس والبيزنطيين فى هذا أيضا .

وكان المغنون من الرجال فى ذلك العصر يتشبهون بالنساء فى كثير من عاداتهن وأطوارهن .

وأول من اشتهر من المغنين من هؤلاء (طويس) ، ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعربية غناء يدخل فى الايقاع . وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف (ويسمى بالمربع لتربيعه فى الشكل)، وفى ذلك ما يدل على أن غناءه كان محدود الصناعة . وقد تعلم الغناء من سماعه لأسرى الفرس وهم يشتغلون فى المدينة ، ومات فى خلافة الوليد بن عبد الملك .

وأشهر من عرف من معاصريه الدلال وهيت (أوهنب) .

وكانت الآلات الموسيقية المعروفة فى ذلك العصر هى الآلات التى سبق ذكرها فى العصر الجاهلى ، غير أن العود الحديث (ذا الوجه الخشبى) أخذ يحل محل الآلتين القديمتين المعزفة والمزهر ، كما أصبحت آلة الطنبور هى الآلة المحبوبة فى بلاد العراق .

العصر الأموى — انتقل الحكم بعد موت على رضى الله عنه بقليل إلى الأمويين فدخل الاسلام فى عصر زاهر ، واتسعت فتوحه فى أيامهم شرقا حتى وصلت إلى الصين ، وغربا حتى بلغت المحيط والأندلس ، ولقد قيل بحق إن الخلفاء الراشدين جعلوا من الاسلام دينا ، كما جعل الأمويون منه إمبراطورية ؛ وانتقلت الخلافة من المدينة إلى دمشق ، وزاد اتصالهم بالمدنية الفارسية واليونانية والمصرية ، فازدهرت الحضارة العربية ، وعمت الشرق أجمع . ثم امتدت إلى أوربا فبزتها وحفزتها إلى التقدم ، حتى وصلت بها إلى عصر الاصلاح .

ولقد وضعت الألحان العربية فى العصر الأموى على إيقاعات متعددة ، وذلك على خلاف ما كانت عليه الحال فى عهد الخلفاء الراشدين ، فقد ورد فى غناء العصر الأموى ذكر إيقاعات الثقيل الأول والثقيل الثانى وخفيف الثقيل والهزج والرمل .

وكان للموسيقى فى الدولة الأموية حظ العلوم والفنون الأخرى فازدهرت وأينعت ،وظهر من مشهورى المغنّين والمغنّيات ما يحق لك أن تسميهم المدرسة الحديثة .

وأشهر من عرف من هؤلاء سائب خاثر وهو نواة النهضة الموسيقيّة فى البلاد العربيّة . سمع نشيطا الفارسىّ عند ما قدم إلى المدينة يغنى بالفارسية فعكف على الاستماع له ، وأغراه النجاح العظيم الذى لا قاه غناء نشيط فصنع مثل غنائه بالعربيّة فكان أول غناء "متقن" ، ولقد كان من عادة المغنين من العرب حتى ذلك الوقت أن يستعملوا فى غنائهم القضيب — وكان سائب خاثر يستعمله كذلك — إلى أن رأى نشيطا الفارسىّ يستعمل فى غنائه العود فاستعمله هو أيضا فى أغانيه ، فكان أول من غنّى فى المدينة بالعربية مستعملا العود.

وانتقل سائب خاثر مع مولاه عبد الله بن جعفر من المدينة إلى دمشق حيث غنّى الخليفة معاوية ابن أبى سفيان ، وأخذ فنّ الموسيقى الفارسى فى الانتشار بين الموسيقيين من العرب من هذا الوقت .

ونبغ ممن أخذ الغناء عن خاثر أربعة غدوا أعلام الغناء وهم : عزة الميلاء وجميلة زعيمتا النهضة الموسيقية العربية وابن سريج ومعبد .

وكان ابن مسجح — وهو أحد فحول المغنين فى العصر الأموى — أول من نقل غناء الفرس إلى غناء العرب بمكة ، وكان ذلك فى حداثته إذ سمع الأعاجم تتغنى بالفارسية حينما احترقت الكعبة واستقدم البناؤون من الفرس لبناء المسجد الحرام ، فلما سمع غناءهم نقله إلى شعر عربى . ولقد لقى من تشجيع مولاه له فى فنّ الغناء ما جعله يفكر فى الهجرة لتعلّم هذا الفن ، فرحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم ، ثم انقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم العزف ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن النغمات لحذقها ، وأصبح له فى الغناء مذهب خاص وطريقة تبعها الناس بعد . وقد أخذ عنه ابن محرز ومعبد وابن سريج والغريض .

وإننا لنرى الموسيقيين يرتفع مقامهم شيئا فشيئا فيصبحون موضع الاحترام والتقدير ، ويسلكون نهجهم رويدا حتى يصلوا إلى قصور الخلفاء وينالوا الحظوة عندهم ، فلا تكاد تذكر خلافة بنى أمية فى أول

عهدهم بالحكم حتى ترى الخليفة عبد الملك بن مروان يشجع أهل هذه الصناعة بل تراه هو نفسه موسيقيا وملحنا عارفا بأنواع الغناء ، يسأل ابن مسجح وهو فى حضرته هل يغنّى غناء " الركبان " وهل يغنّى الغناء " المتقن " .

وكان سليمان بن عبد الملك يقيم المسابقات بين المغنين و يجزل لهم العطاء .

وقد بلغ من تقدير يزيد بن عبد الملك للموسيقى أنه ما كاد يتولى الخلافة حتى اشترى حبّابة المغنية بأربعة آلاف دينار ، وكان قد عرفها فى رحلة إلى مكة وظلّت موضع إكرامه حتى وفاتها .

وقد رأينا الوليد بن يزيد يعظم الرعاية للموسيقى وأهلها ، وقد بلغ من إكرامه لمعبد أنه عند ما مرض تولى أمره وآواه فى قصره ، فلما مات شيّع الجثّة بنفسه ومشى فى جنازته هو والغمر أخوه من قصره إلى موضع القبر . بل كان الوليد كذلك عالما بصناعة تأليف الألحان وله فيها أصوات مشهورة، كما كان يضرب بالعود و يوقّع بالطبل والدف .

ولم تقتصر معاضدة أهل هذه الصناعة على الخلفاء بل سرت إلى الأشراف والنبلاء والسراة ، فقد كان لعبد الله بن جعفر بن أبى طالب مجالس طرب عظيمة يدعو إليها مشهورى المغنين ، وكان سائب خاثر ونشيط منقطعين إليه . كما كانت السيدة سكينة بنت الحسين رضى الله عنهما مشغوفة بالغناء والموسيقى . وكان الغريض المغنّى المشهور فى خدمتها ملازما إياها . وكانت عند ما يجتمع عندها المغنون تأذن للناس فى دخول بيتها إذنا عاما . وقد حدث أن تذاكر مغنو الحجاز ، وكانوا فى هذا العصر ثلاثة هم ابن سريج ومعبد والغريض ، فاجتمعت كلمتهم على أن يوجهوا الدعوة لزميلهم حنين الحيرى لزيارتهم ، وكان أكبر من غنى بالحيرة ، فشخص إليهم وقصدوا منزل السيدة سكينة رضى الله عنها ، فلما دخلوا عليها حفلت الدار بالناس من كل صوب حتى تزاحم كثير منهم فوق السطح ، و بينما كان حنين يغنيهم وسط هذا الحشد سقط سطح الدار فمات حنين تحت الردم . فقالت السيدة سكينة "لقد كدّر علينا حنين سرورنا ، انتظرناه مدة طويلة كأنّا والله كنا نسوقه إلى منيته " .

ولقد وضح من أخبار المغنين والمغنيات أثر الموسيقى الفارسية واليونانية فى موسيقى العرب حتى دخل فى اللغة العربية كثير من الألفاظ الفارسية مما كان دليلا على عظم هذا الأثر ، ولقد أطلق "البربط" على العود ، "والدستان" على موضع عفق الأصبع على الوتر ، بل سمى وتران من الأوتار الأربعة المركبة على العود

بأسماء فارسية ، فسمى الوتر الأول "الزير" والرابع "البم" بينما احتفظ للوترين الثانى والثالث باسميهما العربيين القديمين "المثنى والمثلث" ، إلى غير ذلك من الأمثلة الكثيرة . كذلك تأثرت الموسيقى العربية بنظريات الموسيقى اليونانية تأثرا كبيرا . وكان يرد ذكر علماء هذا الفن من اليونان فى مصنفات العرب وكتبهم ؛ وكانوا ينوهون عنهم دائما " بالأقدمين" .

غير أنه مما يجب التنبيه إليه ، أن فلاسفة العرب ومغنيهم وإن أخذوا العلوم الموسيقية وفنونها عن اليونان والفرس قد احتفظوا فيها إلى حد كبير بطابعهم العربى ، الذى ميز موسيقاهم وجعل لها صبغة خاصة .

ومما يذكر بالفخر لهذا العصر أنه بدئ فيه بوضع أول تصانيف عربية فى أخبار الموسيقى والغناء ، فقد وضع يونس الكاتب " كتاب النغم " و " كتاب القيان " فكانا نواة لما صنف بعد ذلك فى هذا الباب ومرجعا لكتاب الأغانى الكبير ، هذا السفر الجليل الذى وضعه الأصفهانى فيما بعد .

العصر العباسى — جاء العصر العباسى فدخلت الموسيقى فى عصرها الذهبى ، وخطت خطوات سريعة نحو الكمال حتى بلغت أوج مجدها وذروة علاها ، وزادت المقامات وطرائق الإيقاع حتى تعددت فى اللحن الواحد ، وكثرت الآلات وتنوعت وشاع استعمالها حتى عزفت مائة قينة معا . وسما قدر أهل الموسيقى حتى اتخذ الخليفة منهم نديما له وجليسا .

ولما بنى المنصور مدينة بغداد أصبحت موطن الخلافة ومركز الشرق ومدينة الثراء وموطن الفنون والعلوم وفى مقدمتها الموسيقى .

كذلك والى الخلفاء عنايتهم بهذا الفن ، وكان المهدى بن المنصور مشغوفا بالموسيقى مولعا بالغناء ؛ وكان هو نفسه ذا صوت حسن ، فقد روى أنه كان أحسن الناس صوتا ، وكان قصره مجمعا للموسيقيين .

ولقد بدت فى العصر العباسى ظاهرة جديدة ، فلم يعد العرب ينظرون إلى الموسيقى بشطر العين أو يتأبون احترافها ، بل إن من أبناء أشرافهم من دخل فى زمرة أهل هذه الصناعة ، وكان من أساطينها ابن جامع الذى يتصل نسبه بقريش ، بل لقد احترف هذه الصناعة بعض أمرائهم كابراهيم بن المهدى ، وأخباره من هذه الناحية تفيض بها كتب الأدب .

كذلك كان الخليفة الواثق موسيقيا من كبار الموسيقيين ومن أعلم الخلفاء بالغناء ، بلغت صنعته فيه مائة صوت (لحن)، وروى أنه كان أحذق من غنّى وضرب على العود ، وكان كثير التقدير للموسيقى وأهلها، وإنّ

قوله فى إسحق الموصلى لدليل على ما كان يكنه خلفاء هذا العصر من احترام هذه الصناعة وأهلها إذ قال(*) : "ما غنانى إسحق قط إلا ظننت أنه قد زيد لى فى ملكى ... وإن إسحق لنعمة من نعم الملك التى لم يحظ بمثلها ؛ ولو أن العمر والشباب والنشاط مما يشترى لاشتريتهن له بشطر ملكى" . ولقد أعطى الخليفة الهادى إبراهيم الموصلى ١٥٠ ألف دينار فى يوم واحد ، حتى قال إبراهيم " لو عاش الهادى لبنينا حيطان دورنا بالذهب والفضة " .

وإنك إذ ترى هذه العناية من خلفاء بنى العباس بالموسيقى وأهلها ، وعناية خلفاء بنى أمية بها ، كاكرام يزيد بن عبد الملك لحبابة وتمريض الخليفة الوليد بن يزيد لمعبد فى قصره وتشييع جنازته هو والغمر أخوه ، تلمس فى ذلك كله عناية الخلفاء بهذا الفن وإكبار أهله وتعظيمهم ؛ بل إنّ ذلك لأكبر دليل على سموّ المدنية العربية ، إذ الموسيقى هى دائما مقياس المدنيات ، ولقد يضطر الانسان إذ يعرض أمثال هذه الحوادث ، شاء أو لم يشأ ، إلى أن يوازن بينها وبين أحوال أبطال الموسيقى فى أوربا حتى أول القرن التاسع عشر ، أى بعد التاريخ الذى نحن بصدده بنيف وألف عام .

كان موسيقيو ذلك العصر ذوى متربة مكدودين يفعل بهم البؤس أفاعيله ، واليك موتسارت وهو صاحب أكبر عبقرية موسيقية عاشت فى أوربا فى القرن الثامن عشر ، فانه على الرغم مما بلغ من الشهرة وبعد الصيت ، وبعد أن رحل إلى ايطاليا ونالت ألحانه الاعجاب والتقدير حتى منح لقب المحبوب من الاله ، وبعد أن ظفر بمثل هذا الاعجاب والتقدير من فرنسا وانجلترا ، ما كاد يعود إلى وطنه النمسا حتى استدعاه حاكم مدينة زالتسبرج مسقط رأسه وضمه إلى قصره تجرى عليه معاملة خدمه ومهانتهم حتى لقد كان يؤاكلهم فى مطبخ القصر . على أن الأيام لم تصف له بعد ذلك فعاش حياته فقيرا وقضى نحبه فقيرا ، لم تجد زوجته يوم موته ماتجهز به جنازته أو تشيّع به جثته أو تشيد مقبرته ، فبقيت الجثة رهينة فى المدفن على ثلاثة آلاف جولدن إلى أن وفّى القيصر ذلك الدين . ولم يكن هايدن قبله ولا بيتهوفن بعده أسعد منه حظا أو أكثر وفرا .

ولقد أسست فى العصر العباسى أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون بناها المأمون فى بغداد وأسماها «بيت الحكمة» ، فاشتغل فيها فطاحل العلماء ، ومنهم يحيى بن أبى منصور وبنو موسى وغيرهم ، بترجمة علوم اليونان التى كان من بينها العلوم الموسيقية ، ونسج الخلفاء بعده على منواله فشجعوا الفلاسفة

(*) الأغانى ج ٥ ص ٢٨٥

والعلماء لاستقراء كنوز العلوم اليونانية والوقوف على أسرارها وترجمتها ، وقد ظهر أثر ذلك جليا فى المؤلفات الموسيقية للكندى والفارابى كما سنذكره بعد .

ومما يذكر لهذا العصر بالفخر أنه ظهرت فيه عناية خاصة باثبات قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها ، فكان إسحق الموصلى أول من عنى بهذه الناحية من التأليف بعد يونس الكاتب الأموى الذى سبقت الاشارة إليه ، فاستكمل مؤلفه . ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » و « كتاب الايقاع » فكانا بحق أول مؤلفات علمية . ثم جاء بعدهما من بزهما فى هـذا النوع من التأليف وهو إسحق بن يعقوب الكندى ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات فى العلوم الموسيقية ونظرياتها ، وكان أول من استعمل فى كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظّم .

وجاء بعد الكندى أبو نصر محمد الفارابى فكان من أكبر العرب علما بعلوم اليونان ، وكان موسيقيا ضليعا يجيد العزف بالعود ، وقد وضع كثيرا من الكتب فى الموسيقى أشهرها « كتاب الموسيقى الكبير » وفيه أوضح الفارابى من اسرار الموسيقى العربية وقواعدها ما تدين له العصور المتعاقبة .

ومن أساطين من اشتهروا من الموسيقيين فى ذلك العصر حكم الوادى وإبراهيم الموصلى وابن جامع ويحيى المكى و إسحق الموصلى وزلزل وفليح بن أبى العوراء ومخارق . ومن المغنيات بذل .

وقد نسب بعض علماء الموسيقى إلى العرب إهمالهم تدوين ألحانهم، مستندين فى ذلك إلى عدم ذكر شىء عن هـذا فى كتاب الأغانى الكبير ، غير أنّ هذا مخالف للواقع فانّ دقة الكندى فى تدوين الموسيقى بالحروف فى كتابه « رسالة فى خبر تأليف الألحان » لأكبر دليل على عناية كتّاب العرب وعلمائهم بهذه الناحية وأسبقيتهم لمعاصريهم ، بل إنّ كتاب الأغانى نفسه الذى يتهم بهذا ويتخذ الاهمال حجة عليه ليورد فى الجزء التاسع بالصفحة ٥٤ ما يأتى :

"إنّ إسحق كتب إلى إبراهيم بن المهدى بجنس صوت صنعه ، وإصبعه ومجراه وأجزاء لحنه ، فغناه إبراهيم من غير أن يسمعه فادّى ما صنعه . وقيل « كتب إليه بشعره وإيقاعه وبسيطه ومجراه وإصبعه وتجزئته وأقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه فغنّاه» .

وفى ذلك العصر الذهبى اختيرت مائة الصوت المختارة ، فقد كلّف هارون الرشيد إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع وفليح بن أبى العوراء أن يختاروا له من ألحان العرب كلها مائة صوت (لحن) ، ثم أمرهم

أن يختاروا عشرة منها ، ثم أمرهم أن يختاروا ثلاثة من العشرة ، فكانت تلك الأصوات الثلاثة لحنا لمعبد من خفيف الثقيل الأول ، ولحنا لابن سريج من الثقيل الثانى ، ولحنا لابن محرز من الثقيل الثانى .

ولقد تأثرت الموسيقى العربية فى العصر العباسى بالموسيقى الفارسية تأثرا بالغ الغاية، ودخل عليها الكثير من أسمائها واصطلاحاتها . ولم يكن ذلك فى الواقع مقصـورا على الموسيقى وحدها بل شمل كثيرا من العلوم والفنون .

الأندلس — انبثق فجر المدنية فى بلاد الأندلس عند ما فتحها بنو أميه ، وسطّر العرب لها على صفحات التاريخ آيات مجد، ظلّت مضرب الأمثال، وتوجت رأس العلوم والفنون بأفخر تيجان الرقىّ ، وظلّت عندئذ تفيض بنورها على أوربا التى لم تكن بعد أفاقت من سباتها العميق ، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطنا لأساطين العلماء، كما كانت إشبيلية أعظم مركز عالمى للموسيقى والشعر ولصناعة الآلات الموسيقية . قال ابن خلدون « حينما كان يموت عالم فى إشبيلية ويراد أن تباع كتبه بثمن عظيم ترسل إلى قرطبة ، وإن مات موسيقى فى عاصمة الأندلس كانوا يرسلون آلاته الموسيقية ومخطوطاته إلى إشبيلية التى نمت فيها الموسيقى وولع بها أهلها أشد الولع » .

وكان اهتمام خلفاء الأندلس بالثقافة عظيما وكلفهم بالعلوم شديدا ، حتى إنّ الحكم الثانى جمع فى عهد خلافته من البلاد العربية ما يربى على أربعمائة ألف مجلد . ولقد كانت الموسيقى فى طليعة هذه العلوم والفنون التى عنى بها خلفاء الأندلس . فارتقت الموسيقى وذاع انتشارها، حتى إنها لم تعد مقصورة على فئة خاصة ، بل غدت ثقافة عامة يشترك فيها جميع طبقات الشعب .

ونقل العرب إلى الأندلس كل ما سبق لهم معرفته من الآلات الموسيقية ، ثم افتنّوا فيها وزادوا عليهـا فأصبح لديهم منها عدد جم إذ استعملت الأندلس من الآلات الوترية العود القديم ذا الأوتار الأربعة والعود الكامل ذا الأوتار الخمسة والشهرود وهو نوع من العود والطنبور والقيثارة والمزهر والكثارة والقانون والنزهة والرباب والكنجة والشقرة (أو المشقر)، ومن آلات النفخ المزمار والسرنا (أو السرناى) والناى والشبابة واليراع والزمارة والقصبة والموصول والصفارة ، ومن الآلات النحاسية البوق والنفير، ومن آلات النقر الدفوف والغربال والبندير والصنوج والكاسات والمصفقات والقضيب والنقارة والقصعة والطبل .

ولم يكن افتتان العرب فى الأندلس مقصورا فى الموسيقى على آلاتها، بل افتنّوا فى التأليف الموسيقىّ وأنواعه، وسايروا فيه ارتقاءهم فى مدارج المدنية ، فأوجدوا الجـديد فيها . من ذلك "النوبة" وهى أهم

أنواع الموسيقى فى الأندلس ، كانت تؤلف أولا من أربع قطع، لكل منها اسم خاص ثم صارت فيما بعد خمسا ، كذلك ابتدعوا الزجل والموشحات، وانتقلت هذه الأنواع إلى بلاد البربر و إلى مصر فبلاد العرب، وأخذ الأبناء يتناقلونها عن الآباء .

ومن أهم من اشتهر من الموسيقيين فى الأندلس زرياب تلميذ إسحق الموصلى ، تعلّم عليه فى بغـداد ثم انتقل إلى الأندلس فى خلافة عبد الرحمن بن الحكم ، وكان موسيقيا قديرا وعالمـا ضليعا . وهو الذى زاد الوتر الخامس فى العود فى بلاد الأندلس ، واستعمل فى العزف على العود ريشة النسر، وكانت لا تزال حتى وقته من الخشب . وكان من فضل زرياب على الموسيقى أن أوجد له فيها مدرسة خاصة، وطريقة جديدة فى التعليم ، إذ كان المتبع قبله فى تعليم الألحان أن يكرر المغنى اللحن لتلاميذه حتى يحفظوه ، فاستعمل زرياب طريقته الجديدة فى تعليم هـذه الألحان فكان يقسم التعليم ثلاثة أقسام : الأول لتعليم الايقـاع فى قراءة الشعر وأن ينقر التلميذ الدف ليظهر له زمن الايقاع، ويضبط الحركات . ثم يدرس فى القسم الثانى الألحان فى شكلها الساذج . وفى القسم الثالث ترجيع الصوت ، وحلية الغناء ، وإظهار العواطف . وكان يمتحن أصوات تلاميذه قبل البدء فى تعليمهم ، فيقعد الطالب على كرسىّ صغير ويصيح بصوت عال «ياحجام» أو يغنى قائلا «آه» ويرددها على جميع درجات السلّم الموسيقىّ . وقد ترك زرياب للأندلس ميراثا فنيا نفيسا، فقد روى أنّ ألحانه بلغت عشرة آلاف صوت .

وممن اشتهر فى الأندلس من الموسيقيين علون وزرقون ، ومن القيان عازفة وفضل ومتعة .

ولقد ظلّت الأندلس زهرة أوربا الناضرة طوال خمسة قرون، تنشر عليها أريجها من كل علم وفن ، وأرسلت أوربا إلى جامعاتها بالبعوث لارتشاف العلوم العربية ودراستها على أئمة العرب وأساطين علمائها ، وكان أكثر الكتب ذيوعا فى الدراسة كتب الفارابى وابن سيناء وابن رشد التى ترجمت جميعها إلى اللاتينية وانتشرت فى جميع بلاد أوربا، كما ترجم غيرها من كتب العرب . كذلك نقلت أوربا عن العرب كثيرا من مؤلفات اليونان الأقدمين التى ترجمت إلى العربية .

وكانت الموسيقى أولى هذه العلوم والفنون التى وفدت البعوث لدراستها وترجمة كتبها فيما بعد ، وممن اشتهروا من أعضاء البعوث إلى بلاد الاسلام وصاروا أعلاما فى أوربا بعـد عودتهم إليها جربرت وهرمان

كنترا كت وجين الاشبيلى وقسطندى (قسطنطين) الافريقى وقد تعلم فى تونس ومصر وبغداد . وقد نقل هؤلاء وزملاؤهم الكثير من كتب العرب فى الموسيقى ، كمؤلفات الكندى وثابت بن قره وزكريا الرازى والفارابى و إخوان الصفا وابن سينا وابن باجة .

وبعد سقوط الأندلس ظل ملوكها المسيحيون محتفظين فى قصورهم بالموسيقيين من العرب ، وإننا لنجد حتى فى أوائل القرن الرابع عشر أنّ هؤلاء الملوك قد ملأهم الشغف باستدعاء الموسيقيين من العرب إليهم ، كما كانوا يدعونهم هم والراقصات فى أعيادهم وأفراحهم ، حتى إنّ بعض شعراء الأسبان كتب الكثير من الأغانى العربية لهؤلاء الموسيقيين والراقصات العربيات ، كما انتشرت فى سائر أوربا ولاسيما البلاد الجنوبية منها آلات الموسيقى العربية ، وكثير من هذه الآلات قد انتقل بأسمائه العربية كالعود والقيثارة والنقارة والرباب والطنبور ، ومعلوم أن الآلات الموسيقية لاتنتقل إلّا ومعها موسيقاها ، وهذا هو الواقع فان أوربا ظلّت تحت غزو الموسيقى العربية وآلاتها وفنونها وعلومها عدة قرون طويلة حتى بعد عصر الاصلاح ، بل لقد ظل استعمال العود منتشرا فى أوربا حتى القرن السابع عشر حيث قضى عليه ذيوع آلة البيانو لمناسبتها لموسيقاهم الحديثة بعد ما تطورت الهارمونى فى أوربا وصارت علما على موسيقاهم . كذلك ظلّت أوربا حتى القرن الثامن عشر تستعمل التدوين الآلى على شكل جدول (تابلاتور) يبين مواضع النغمات من الأوتار وكيفية العزف ، وقد أخذت هذا النوع من التدوين عن العرب .

بلاد شمال إفريقية — بقى شمال إفريقية قطعة من الدولة العربية منذ ابتداء الدولة الأموية ، فتعاقبت عليه عصور تلك الحضارة الزاهرة وحين اضمحلت الأندلس وسقطت إشبيلية فى منتصف القرن الثالث عشر هاجر من الأندلس مايقرب من نصف مليون من أهلها إلى بلاد شمال إفريقية وأقاموا بها ونقلوا إليها من كنوز الموسيقى ما كان فى الأندلس ، وغدت تلك البلاد ولا سيما تونس وارثة هذه الفنون . وإننا لنراها حتى اليوم محتفظة بالكثير من هذا الفن الأندلسى كالإيقاعات المختلفة والنوبات الكثيرة التى لاتزال متوافرة لدى أهلها يحتفظون بها تراثا نفيسا يتوارثه الأبناء عن الآباء ، ويتناقله الخلف عن السلف مما لا وجود له البتة فى سائر البلاد الاسلامية الأخرى .

الموسيقى المصرية قبل الفتح الاسلامىّ وبعده — إذا رجعنا إلى أبعد عهد فى تاريخ مصر القديم نرى مدنية موسيقية ناضجة ، ونشاهد بين النقوش كثيرا من الآلات الموسيقية المهذبة التى وصلت إلى حد بعيد من الاتقان ، ونرى فيما نرى من الصور فرقا موسيقية منظمة كاملة التأليف ، فقد كانت مصر

بحق مصدر الثقافة الموسيقية فى العالم ، والقبس المضىء الذى استنارت به الممالك القديمة بين فرس وآشوريين ويونان ورومان. وإذا كانت النهضة الموسيقية بأوربا أثرا من آثار المدنيات القديمة ، فانّ مصر هى أول من نشر هذا النور ، وأذاع هذا الرقىّ العلمىّ والفنىّ ، وإذا كانت العلوم اليونانية تعد من أقوى مصادر العرفان للأمة العربية وسائر ممالك العصور الوسطى بل العصور الحديثة ، فان ثقافة اليونان الموسيقية بوجه خاص مستقاة من الثقافة المصرية القديمة ، فقد كان فلاسفة اليونان من أمثال أرفيوس وفيثاغورث وأفلاطون ممن وضعوا أساس الموسيقى اليونانية ورياضياتها تلاميذ المصريين . وكان أفلاطون يؤثر الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده حتى إنه فى كتابه " الجمهورية " التى اختار لشعبها خير ما يختار من القوانين والنظم لم يشأ أن يسمع أهلها غير الموسيقى المصرية القديمة التى وصفها بأنها أرقى موسيقى فى العالم ، وأنها خير نموذج للموسيقيات الكاملة ، يجتمع فيها النشاط والتعبير عن الحقيقة والفضيلة والجمال وحلاوة النغم ، لذلك كله دعا اليونان إلى الأخذ بها . ويقول هيرودت إنه سمع بمصر أغانى ، وأن هذه الأغانىّ انتقلت بعد حين إلى اليونان وصارت إلى أفواه الشعب تنشد فى كل مكان .

وحينما فتح العرب مصر لجأت الموسيقى القديمة إلى الكنائس وتركت مكانها للموسيقى العربية التى كانت تسير فى نموها وازدهارها تبعا للموسيقى العربية فى حواضر الاسلام وهى المدينة ومكة ودمشق وبغداد.

مصر فى عهد الدولة الفاطمية — تدرّجت الموسيقى العربية فى مصر فى مدارج الرقىّ منذ أن فتحها العرب فى عهد الخلفاء الراشدين ، وتعاقبت عليها المدنيات العربية المختلفة حتى بلغت عصر الفاطميين فكانت حضارتها فيه حلقة من حلقات تلك الحضارة الزاهرة اليانعة . بل صارت مصر حتى منتصف القرن الثالث عشر ملتقى المدنيتين العربيتين الشرقية والغربية (الأندلسية) تربطهما وتوحّد بينهما ، وكثيرا ما سكن مصر العلماء المشارقة والمغاربة كابن الهيثم ومولده فى البصرة ، وأبى الصلت ومولده فى الأندلس .

وكان المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين فى مصر مشغوفا بالفنون الجميلة ، وهو الذى أمر بانشاء القاهرة على إثر فتحه مصر وبنى بها الجامع الأزهر ، وكان للموسيقى فى عهده حظ سائر الفنون ، كما كان ابنه وخليفته العزيز مولعا بها .

ولقد اتسعت دولة الفاطميين حتى بلغت المحيط الأطلسى غربا ، وامتدت شرقا إلى الحجاز واليمن وأعالى الفرات ، وبلغ خلفاؤها من الثراء درجة بذوا فيها أحيانا سائر من تقدمهم من الخلفاء . وإنك حيث

ترى الثراء والرفاهية تجد مجد الموسيقى وتقدمها . والواقع أن الموسيقى كانت دائما موضع عناية خلفاء تلك الدولة حتى المتصوفين منهم الكارهين للملاهى ، فإن الحاكم بأمر الله وإن حرّم على الشعب جميع الملاهى وتوعّد الموسيقيين بأقصى العقوبات ، كان يشجع علماء الموسيقى على التأليف فى علومها وجمع أغانيها . فكانت آداب الموسيقى وعلومها غير معدودة من الملاهى التى يعاقب أهلها والمشتغلون بها . ورعاية الحاكم لابن الهيثم الذى سبقت الاشارة إليه دليل على ذلك إذ كان منه موضع الرعاية . ولقد كان ابن الهيثم من أكبر الرياضيين الذين عرفتهم مصر ، وكان ضليعا فى علوم الأقدمين ، ووضع كثيرا من الكتب النافعة منها شرح قانون إقليدس كما صنّف فى الموسيقى كتابه "رسالة فى تأثيرات اللحون الموسيقية فى النفوس الحيوانية" .

وكان المسبّحى الكاتب من المقربين إلى الحاكم حتى جعله واليا ، وكان عالما جليلا ومؤرخا من أكبر المؤرخين ، وله مجموعة فى "مختار الأغانى ومعانيها" .

وكذلك كان الخليفة الظاهر بن الحاكم من هواة الموسيقى ، كما كان الخليفة المنتصر والآمر وباقى من تبعهم من خلفاء الدولة الفاطمية حتى آخر أيام دولتهم من المسرفين فيها ، يبذلون الطائل من الأموال فى سبيلها ويجزلون العطاء للمغنين .

ومن أفاضل من اشتهر من علماء هذا العصر غير من ذكرنا أبو الصلت أمية الذى كان من أكبر الفلاسفة وأساطين العلماء ، فقد كان واسع الدراية بالعلوم الموسيقية ، مجيدا للعزف بالعود . وكان بين مصنفاته النافعة رسالة فى الموسيقى .

وكذلك ابن أبى القاسم بمصر (فى الوجه القبلى) فى أوائل القرن الثانى عشر ، وكانت العلوم الموسيقية أول ما عنى به .

ومن أكبر معاصريه ابن القفطى المؤرخ الكبير الذى يعد مرجعا لحياة الموسيقيين .

وقد بلغت الموسيقى العربية فى الدولة الفاطمية ما بلغته من الرقى فى الحضارات السابقة ، ثم انحدرت بعدها بانتهاء هذه الدولة ودخلت فى دور الاضمحلال ، لأن الدولة الأيوبية التى جاءت عقب الفاطميين شغلت بالحروب الصليبية والعمل على تحصين البلاد وبناء القلعة وغير ذلك من الأعمال الحربية التى لم تترك لها مجالا واسعا لسواها .

وانقرضت الدولة الأيوبية ودخلت فى حوزة المماليك الذين كان الملوك السابقون يكثرون من استخدامهم فى الدولة حتى ازدادت قوتهم شيئا فشيئا واستقر لهم الحكم مدة تقرب من ستة قرون .

مصر فى عهد المماليك — وقعت مصر منذ منتصف القرن الثالث عشر حتى نهاية القرن الثامن عشر ، أى إلى الحملة الفرنسية تحت سلطان المماليك ، يتحكمون فى رقاب أهلها ، فكان ظهورهم فى الشرق الاسلامىّ سواء فى ذلك آسيا و إفريقية الشمالية سببا فى اضمحلال النهضة الموسيقية وقضاء على الحياة العلمية فيها .

ولم يقلّ جور حكم المماليك بعد أن أصبحوا عمالا للأتراك فى مصر (مماليك الطبقة الثانية)، بل ساء حكمهم، وعمّ ظلمهم، وعاثوا فيها فسادا ، فصارت ميدانا للشغب والمظالم والفوضى .

وبلغ من إهمال هؤلاء الحكام شؤون البلاد الحيوية ، و إغفالهم مصالحها العامة ، أن جعلوا أهلها رهنا للفقر والضنك . وأشد من ذلك وبالا أنها أصبحت فريسة الأمراض الفاتكة ، والأوبئة الكاسحة تنتابها آناً فآناً ، فتصيب مئات القرى وتكدّس فيها جثث الموتى ربما للكلاب ، حين كان الناس يدفنون موتاهم على ضوء المشاعيل لاشتغالهم دون انقطاع ليل نهار بدفن الموتى .

وإن عصرا جائرا يشق أهله بالظلم والعسف إلى جانب الفاقة والضنك، وتتسلط عليهم فيه أشدّ الأمراض وأفظع الأوبئة، وكل ما يسلبهم طمأنينتهم فى الحياة، ويفقدهم كل شعور بمسراتها، لا يتسع لحياة العلوم والفنون وبخاصة الفنون الجميلة وفى مقدمتها الموسيقى التى هى أشدها إحساسا .

والحق أن عصر المماليك جاء مصداقا لما هو معروف من أن الفنون لايمكن أن تتقدم فى شعب إلاّ بعد أن يعمّ بلاده الهدوء والسلام ، أما الضيق والبؤس وغيرهما من أعداء الانسان فهى التى تقضى على روح الفنون وتعمل على فنائها .

وهكذا أصيبت الموسيقى العربية مدى نيف وخمسة قرون متوالية باضمحلال مستمر كانت فيه هدفا للضياع والزوال . وتلك حلقة مظلمة من حلقات التاريخ الموسيقى .

ولقد شاء القدر بعد أن أصاب الموسيقى العربية ما أصابها فى عهد المماليك أن يبعث إليها بمنافس قوى، هو الموسيقى الغربية التى دخلت مصر بدخول الفرنسيين فى نهاية القرن الثامن عشر، حيث أخذت المدنية الأوربية تجد سبيلها إلى مصر . وغدت مصر من ذلك الحين ميدانا للتنازع بين المدنيتين الشرقية والغربية بعد أن كانت قبلا ملتقى المدنيتين العربيتين الأندلسية والشرقية .

الأسرة العلوية

محمد على باشا — ثم أرادت العناية الألهية أن تخلّص مصر من ظلم هؤلاء المماليك وجورهم ، وأن تهيئ لها أسباب العز والسعادة لتتبوأ مركزها فى الشرق مرة أخرى ، فأتاح لهـا محمد على باشا العظيم منشئ مصر الحديثة ورأس الأسرة العلوية ليتولى أمرها فقضى على هؤلاء المماليك وأعاد إلى مصر الحياة .

ولقد صرّف محمد على باشا الأمور فى مصر بواسع سياسته وحكمته وعظيم ذكائه وفطنته ، فما استقرله الأمر واطمأن الناس إلى عدله حتى وجّه جهوده إلى إصلاح جميع مرافق البلاد ، فأصلح أحوالها الزراعية والصناعية وعنى بنشر الثقافة والتعليم ، فانه لم يكن بمصر كلها يوم دخلها الفرنسيون من وسائله إلّا الكتاتيب والأزهر الشريف . فأنشأ المدارس المتنوعة حتى تعددت الابتدائية منها والثانوية والعالية والخصوصية .

ولما كانت هذه الخطوات الواسعة التى يخطوها ذلك الرجل العظيم فى سبيل النهوض بمصر سريعة ، وكانت رغبته أن تكون مؤسّسة على أحدث الأساليب والأنظمة العصرية ، كان طبيعيا أن يلجأ إلى الاستعانة بالثراء العلمى الأوربى ، ذلك الثراء العريض فى العلوم والفنون ، فأرسل أول مرة فى تاريخ مصر البعوث العلمية إلى أوربا يحصِّلون فيها شتى العلوم والفنون ، واستدعى إلى مصر الكثيرين من أساتذة الغرب لقيادة الحركة الفكرية ، كما استعمل الكثيرين من ضباطهم لتنظيم الجيش على أحدث النظم العصرية المستعملة فى بلادهم . وكانت غايته السامية من كل هذا أن ينشئ من المصريين جيلا مزودا بالعلم الحديث ، قادرا على القيام بالأعمال التى تتطلبها المدنية الجديدة ، وتحقق ما ينشده لمصر من إصلاح .

ولما وجد محمد على باشا أن الموسيقى العربيـة قد ذوى غصنها ، لما أصابها من الاهمال طوال قرون متوالية ؛ وأنها صارت فريسة الضياع ، وعفت ألحانها لعدم تدوينها إلا فى القليل النادر الذى تناقله المغنون بالتواتر ؛ ولم يكن له من وعاء يحفظه غير الحناجر تتصرف فيه كما تشاء ، وانحطت منزلة الموسيقى حتى غدا احترافها مقصورا على الطبقة الدنيا من الشعب ، وأصبحت بحيث لايمكن الانتفاع بها فى حاضرها — عمد هذا المصلح العظيم إلى تدارك هذه الحال . ولما كانت العزيمة الصادقة تدعوه إلى سرعة الاصلاح وتدفعه إلى الوثوب ، لم يجد بدا من الاستعانة فى أول الأمر بالموسيقى الغربية التى ألفاها منظمة مهذبة معدة لتأدية ما يريد فاستعملها فى الجيش ، وأنشأ فى البلاد المصرية فى مدى عشر سنوات (١٨٢٤ — ١٨٣٤م) خمس مدارس لتعليم الموسيقى فى مختلف أنواعها ، وتلك المدارس هى : مدرسة الطبول والأصوات بمصر ، ومدرسة الطبول بمصر ، ومدرسة الموسيقى فى الخانقاه ، ومدرسة العزف بالنخيلة ، ومدرسة الالاتية بمصر .

وكان القادة فى هذه المدارس من الأساتذة الألمان والفرنسيين . وقد وجد هؤلاء تربة صالحة فى نفوس الطلاب غرسوا بها غرسا صالحا ، فنبغ منهم فى الموسيقى عدد وافر زود الأسطول الكبير والجيش بفرق محنكة مدربة على أساس فنى ، ومهارة فائقة .

فلم تكن استعانة محمد على باشا بالموسيقى الغربية ، كما أسلفنا ، إلا استعانة دعت إليها الحاجة الملحة ، لأننا نراه بعد أن توطدت دعائم الحكم يبذل عناية فى إنهاض الموسيقى المصرية وإنعاشها ، ونرى الشعب فى عهده قد أخذ يشعر بشخصيته ، ونجد الفن الوطنى قد أفاق من غشيته وأحس روحا قوية تنبعث فيه وتدفعه إلى النهوض .

وسرعان ما ظهر فى هذه الناحية النبوغ والتفوق ، حتى شملتهما عين الحاكم اليقظة بالرعاية والتشجيع . فقد كان محمد على مثال الحاكم الشرقى الذى يعمل لإنهاض الفن القومى ، فانه شمل بعطفه ملحن عصره الكبير محمد القبانى بجعله كبير الملحنين لديه ، كما أنعم على "ساكنة" المغنية بوسام تقديرا لفنها .

وكتب فى ذلك العصر السيد محمد شهاب الدين ، وكان شاعرا مجيدا وموسيقيا ماهرا ، "سفينته" التى جمع فيها عددا عظيما من الموشحات العربية فكانت عاملا قويا فى انتعاش الموسيقى .

وممن اشتهر فى عصره غير هؤلاء محمد المقدم الذى تعلّم عليه عبده الحامولى ، وخطّاب القانونى ، ومصطفى العقاد ، وهو رأس أسرة العقاد التى اشتهرت بالموسيقى فيما بعد .

الخديو إسماعيل — كان فوق مقدور خلفاء المصلح العظيم محمد على باشا أن يحملوا لواء نهضته العظيمة عاليا فى المستوى الذى رفعه إليه ، أو أن يمدّوا مختلف مشروعاته المتشعبة الأطراف بما يكفل لها غايتها المنشودة ، حتى قام إسماعيل باشا يجدّد ما كاد يندثر من أعمال جدّه ، ويرفع لواء نهضته مرة أخرى فاستعان فى ذلك بكل الوسائل التى تنهض بمصر إلى المكانة اللائقة بمجدها بين ممالك العالم .

ولقد سار المغفور له إسماعيل باشا على أثر جدّه العظيم فى إنهاض الموسيقى المصرية ، فرأى بثاقب فكره وسديد نظره ، أن من أسباب نهوضها أن توضع بجانبها موسيقى بلغت حدا من الكمال فى أصولها وآلاتها ومدوّناتها وعلومها ، حتى إذا رأى جماعة الفنانين فى مصر ما يمكن أن يصل إليه الفن الموسيقىّ من الجمال وعلو المنزلة دفعهم ذلك إلى الأمل واستحثهم على إحياء موسيقاهم والأخذ بيدها إلى الأمام ، فأحضر الموسيقى الغربية لتكون حافزا إلى أحياء الموسيقى المصرية ، وليبعث فى صدور المصريين عامة غيرة وحبا فى إنهاض موسيقاهم وإعلاء شأنها . وقد استخدم إسماعيل باشا هذه الموسيقى الغربية فى الشؤون التى استخدمها فيها

جده ، منتظرا سنوح الفرصة الثمينة التى كان يتوق إليها وهى وصول الموسيقى المصرية إلى حد من الكمال يسوغ لها الحلول مكان الموسيقى الغربية . وقد حقق له الله شيئا من هذا الرجاء ، ودخلت بعض ألحان الموسيقى المصرية فى أيامه إلى الجيش ، وصارت تعزف فيه فتطرب لها الآذان المصرية ، ويحس المصريون عند سماعها عظمة قومية تملأ جوانحهم .

على أن إسماعيل باشا حينما رأى أن صناعة الموسيقى ممتهنة فى مصر على عظم قدرها وسمو مكانتها فى البلاد الناهضة ، أراد أن يشعر قومه بما لها من فضل وبما لمحترفيها من احترام ، فشيد دار الأوبرا واستحضر إليها الكثيرين من كبار الفنانين بأوربا ، وكانت باكورة ما عرض فيها رواية (عائدة) التى ألف ألحانها "ڤردى" الموسيقى الايطالى الذائع الصيت ، وحينئذ عرف المصريون ما للفن الموسيقى من منزلة وما لرجاله من مكانة واعتبار ، وأخذت الطبقة العليا فى مصر تجد متعة فى سماع الموسيقى وفى مشاهدة القطع التى يقترن فيها التمثيل بالغناء .

وكان إسماعيل باشا كلفا بالموسيقى العربية التركية منها والمصرية ، عاملا على تشجيع أهلها فأدخل فى حظوته "عبده الحامولى" أشهر المغنين فى عصره وألحقه بمعيته فكان منه موضع الرعاية. استصحبه إلى الاستانة مرارا ليسمعه الموسيقى التركية التى كانت لها حينئذ الزعامة فى جميع بلاد الشرق العربى ليتعرفها و يقتبس منها مايلائم المزاج المصرى ، ولقد استحضر إسماعيل من الاستانة فرقة تركية استفاد منها الموسيقيون فى مصر كثيرا وأخذوا عنها كثيرا من التلاحين والبشارف التى لا تزال كنزا نفيسا إلى يومنا هذا . وعرفت مصر عن طريق هؤلاء الأتراك بعض المقامات التى لم تكن تعرفها من قبل . وقد مزج عبده الحامولى الموسيقى التركية بالمصرية فكان له فى الموسيقى العربية مدرسة جديدة هى نواة النهضة الحديثة للموسيقى العربية فى مصر .

وأكبر من اشتهر من أعلام هذه الصناعة فى عهد إسماعيل ، ألمظ ومحمد عثمان . ومن العازفين محمد العقاد القانونى ، وأحمد الليثى العواد ، وإبراهيم سهلون فى الكمنجة ، وبزرى فى الناى .

الملك فؤاد الأول — ولقد نالت الموسيقى العربية من عناية حضرة صاحب الجلالة فؤاد الأول ملك مصر (حفظه الله) ما نالته جميع مرافق البلاد التى كان لسهر جلالته على النهوض بها أخلد الأثر فى اطراد نشاطها ورقيها ، فانه (أعز الله ملكه) منذ تبوأ عرش مصر ، جعل من أعظم أغراضه وأجل أمانيه ، أن ينهض بجميع العلوم والفنون التى تصل بمصر إلى الغاية السامية التى وجهها إليها آباء جلالته المصلحون . وكان من سعادة جد الموسيقى العربية فى عهده السعيد ، أن نالت من جلالته تلك العناية الملكية التى تتوجه

دائما إلى خير مصر ورفعة شأنها ، والتى ماتعهدت وسيلة من وسائل الاصلاح إلا نهضت بها و بلغت بها مبلغ الكمال .

وقد تحققت فى أيام جلالته تلك الأمنية الغالية التى طالما انتظرتها مصر الحديثة ، وترقبت تحققها منذ حين ، ألا وهى أن تنال الموسيقى ما تستحق من كرامة ، وأن تنزل بين بقية العلوم والفنون المنزلة اللائقة بها ، وأن تعدّ بين الناس صناعة شريفة لها أثرها فى بناء مدنية مصر الناهضة . فقد رأينا فى عهده ، عهد الخير والاصلاح ، ماوصلت إليه الموسيقى من رقى ونهوض ، ورأينا أنها أصبحت فنا يتنافس فى تعلمه والالمام بأصوله وقواعده ، ورأينا أنها أصبحت تعد جزءا هاما من ثقافة الشعب ، وعلما يدرس بالمدارس المصرية إلى جانب العلوم الأخرى ، وشهدنا كبار القوم وعليتهم يقبلون عليها سماعا وتعلما ولا ينظرون إليها شزرًا كما كانوا يفعلون من قبل .

ولا شك أن كل ذلك نفحة من نفحات جلالته العالية ، وأثر من آثار اهتمامه السامى بالفنون . ومما ينطق بكريم عنايته وفضله على الموسيقى العربية ما شمل به جلالته معهد الموسيقى الشرقى من النعم الوافية ، وما فاض به بحر فضله عليه من الهبات حتى أينع فى ظل عطف جلالته الوارف . لأن هذا المعهد لم يكن من قبل إلّا ناديا صغيرا مجهولا لايضم إلا القليل من هواة الموسيقى ، فما هى إلّا نظرة سامية من جلالته إلى ذلك النادى حتى تتالت معاضدة حكوماته له وأصبح بفضله معهدا عظيما وبناء فخما يليق بأعماله وأغراضه وأنصاره وبالمهمة العظيمة التى أخذها على عاتقه وهى النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى اللائق بها ثم نشرها وتعهد تطوره .

مؤتمر الموسيقى العربية — وعند ما تفضل جلالته بافتتاح هذا المعهد رسميا فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية فى عقد مؤتمر للموسيقى العربيّة فى مصر يشترك فيه علماء الغرب المشتغلين بها لبحث كل مايتعلق برقيها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة معترف بها ، فبدئ منذ ذلك الوقت تحت رعاية جلالته و بارشاداته السامية فى إعداد الأعمال التمهيدية لهذا المؤتمر .

وفى ربيع عام ١٩٣٠ استقدم معهد الموسيقى الشرقى بعد موافقة وزارة المعارف العمومية جناب البرفسور الدكتور كورت زاكس أستاذ الموسيقى بجامعة برلين لابداء رأيه فى مسائل فنيّة رؤى استشارته فيها . وقد قدّم عنها تقريرا ضافيا أكبر فى نهايته فكرة عقد هذا المؤتمر وأبدى بعض الملاحظات بشأنه .

كما تفضّل بالمساعدة فى تنظيم هذا المؤتمر جناب المرحوم البارون رودلف دى إرلنجر المشتغل بالموسيقى العربية وعلومها ومترجم كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ، فحضر إلى مصر فى شهر يناير سنة ١٩٣١ حيث قضى عشرين يوما فى زيارة معهد الموسيقى الشرقى ومناقشة أعضائه .

و بأشارة جلالة الملك سافر الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف (وسكرتير عام المؤتمر فيما بعد) إلى شمال إفريقية فى ٢١ من أبريل سنة ١٩٣١ بعد أن أعد إجمالا مشروعا بلائحة تنظيم المؤتمر والمسائل التى ستكون موضع البحث فيه وأسماء علماء الموسيقى الذين يدعون إليه و يؤلفون لجانه . وقد اتصل بجناب البارون دى ارلنجر فى تونس وشاوره فى هذه المسائل واتفقا عليها .

ولما تمت جميع الأعمال التمهيدية للمؤتمر طلب معهد الموسيقى الشرقى من حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية أن يلتمس من حضرة صاحب الجلالة الملك إصدار أمره الكريم بعقد المؤتمر فتفضل جلالة الملك فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين لجنة تنظيم المؤتمر وتعيين حضرة صاحب المعالى وزير المعارف رئيسا له . كما تفضل جلالته بوضع هذا المؤتمر تحت رعايته السامية .

وقد اشترك فى هذا المؤتمر من وجهت إليهم الدعوة من علماء الموسيقى فى البلاد العربية وفرقها والمشتغلين بها ومن علماء الغرب وسيذكر ما يختص بجميع ذلك مفصلا فى غير هذا المكان .

ومما يؤسف له شديد الأسف أن انحراف صحة البارون دى ارلنجر فى ذلك الوقت قد حال دون إتاحة الفرصة السعيدة بحضوره للاشتراك فى هذا المؤتمر. وما كان أعظم الفجيعة بوفاته إثر هذا المرض دون أن يظفر بأمنيته الغالية وأن يشهد ظهور هذا الكتاب .

وقد كانت الأعمال الفنية فى هذا المؤتمر قسمين : أحدهما شمل الأعمال العلمية ومناقشات العلماء التى حددتها أبحاث المؤتمر ، والثانى شمل سماع الفرق الموسيقية الوافدة من البلاد العربية وموسيقى الفرق المصرية وتسجيل القطع التى اختارتها لجنة مختصة هى لجنة التسجيل للاحتفاظ بها ودراستها دراسة علمية بعد ذلك .

ومن دواعى الارتياح أن هذا المؤتمر قد امتاز بأنه كان ذا غرض خاص محدود بالمسائل الفنية التى عرضت عليه ، وكان ممهدا له بتنظيم لجانه و برامجه التى كفل السير بمقتضاها نجاح الوصول إلى الغرض المنشود ، فلم تلق فيه محاضرات عادية ولم يطرق من المباحث ما يحوم حول الموضوع ولا يصيب الصميم ، بل لم يتوان لحظة فى أداء مهمته التى لم يثنه عنها طلب للراحة أو ترويح عن النفس ، فكانت جميع أوقاته منصرفة إلى ما يحقق الغرض من انعقاده .

و إن النتائج الجليلة التى وصل إليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التى أثارها ، سيكون لها أكبر الأثر فى إنهاض الموسيقى العربية ، فانها ستسلك ذلك الطريق السوى الذى رسمه المؤتمر ، وستهتدى بنور تلك الأبحاث القيمة حتى تبلغ بها الغاية التى ننشدها ، و يتحقق الأمل الذى نطمح إليه فى عهد حضرة صاحب الجلالة ناصر العلوم والفنون مولانا "فؤاد الأول" ملك مصر .

البَابُ الأوّلُ

القسم الإدارى

الباب الأول

القسم الإدارى

الفصل الأول

المكاتبات الرسمية والأوامر الملكية بشأن انعقاد المؤتمر

كتاب معهد الموسيقى الشرقى المشمول بالرعاية العالية الملكية
إلى حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

أتشرف بأن أعرض على معاليكم أن معهد الموسيقى الشرقى الذى لى شرف رياسته منذ نشأته سنة ١٩١٣ عكف على العمل على إحياء الموسيقى العربيّة وتنظيمها لتقوم على أساس فنى كما قامت الموسيقى الغربيّة، ويفخر معهدنا هذا بشرف الانتساب إلى جلالة مليكنا العظيم الذى تفضّل فوالاه من أول الأمر بعضده القوىّ وتشجيعه السامى، وأمدّه بفضل من فيضه الذى عمّ جميع الأعمال المفيدة التى يرجى أن تبلغ بالبلاد ذروة الرقى فى الحضارة، وتصل بها إلى مسابقة الأمم الراقية فى مضمارها .

وزاد هـذا المعهد رفعة تفضّل جلالة الملك بشموله بالرعاية الملكية السامية منذ سنة ١٩١٨، ووالى صاحب الجلالة العاملين فيه بالارشاد الحكيم، حتى نمـا وترعرع وابتنى له دارا هى الوحيدة من نوعها فى بلادنا، وتكرّم صاحب الجلالة الملك المحبوب فشرّفه بحضرته العليـة فى افتتاحه الرسمى فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩

ولمـا لحظت جلالته الملكية انّ هذا الغرس الذى غرسته يداه الكريمتان قد أثمر تفضّلت كما تعلم معاليكم فأشارت بعقد مؤتمر للموسيقى العربيـة يؤمه كبار العلماء والمشتغلين بالموسيقى، وكان لنفوذ جلالته فى سائر الأقطار العربيّة وغيرها من البلاد الأجنبيّة فضل كبير فى تيسير عقد هذا المؤتمر الذى تعلق عليه الآمال فى الوصول إلى أكبر مرامى الموسيقى العربيّة بتنظيمها على أساس متين من وجهتى العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية، فتتآزر فى إحياء هذه الموسيقى وهى من أهم مظاهر الحضارة فى الأمم، ويكون من جملة

أغراض هذا المؤتمر بحث وسائل تطور الموسيقى العربية، وإقرار السلم الموسيقى، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام، وتنظيم التأليف الصامت والناطق (الآلى والغنائى)، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة، وتنظيم التعليم الموسيقى، وتسجيل الأنغام والأغانى القومية فى كل هذه الأقطار، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

ولما كانت وزارة المعارف العمومية هى التى تتولى أمور الفنون الجميلة وإحياءها، وتشرف على معهدنا هذا وتمده كل سنة باعانة ليستطيع المضى فى أعماله وإدارة قسم المدرسة به، وبما أن جهودنا فى هذا السبيل قد بلغت مرحلة تؤهل لعقد المؤتمر، لجأت إدارة المعهد إلى معاليكم لتتكرموا فتنظروا فى اتخاذ الوسائل التى تستحسنونها لامكان عقده فى شهر مارس المقبل، راجين أن يتفضل جلالة المليك المعظم بشمول هذا المؤتمر برعايته السامية . أمد الله فى عمره وحقق على يديه الكريمتين كل ما يكنه فؤاده من الخير لهذه البلاد .

وتفضلوا معاليكم بقبول فائق الاحترام ،،

تحريرا فى ١٨ من يناير سنة ١٩٣٢

رئيس المعهد

مصطفى رضا

وزارة المعارف العمومية

مذكرة مرفوعة إلى مجلس الوزراء

تقدّم إلينا معهد الموسيقى الشرقى برجاء العمل على عقد مؤتمر للموسيقى العربيّة يكون من جملة أغراضه تنظيم هذه الموسيقى على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربيّة ، وإقرار السلم الموسيقى ، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائى والآلى) ، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقى ، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى كل هـذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

وقد تفضّل جلالة الملك على هذا المعهد فشمله برعايته السامية ، ووالاه جلالته بفضله العظيم وإرشاده الحكيم ، حتى وصلت جهوده إلى مرحلة رأى جلالته أنها تؤهل لعقد مؤتمر موسيقى يدرس هذه المسائل ويصل فيها إلى نتيجة مرضيّة .

ولمّا كان تنظيم الموسيقى من أقوى مظاهر الحضارة فى الأمم فانى أتشرف بعرض موضوع هذا المؤتمر على مجلس الوزراء ليتكرم باقرار عقده فى شهر مارس المقبل ليشرع من الان فى اتخاذ الوسائل اللازمة لعقده ،،

وزير المعارف

التوقيع : محمد حلمى عيسى

١٩ يناير سنة ١٩٣٢

نمرة ١٦٦ — ٣٢/١٤

إلى وزارة المعارف العمومية

وافق مجلس الوزراء فى ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ على ما جاء فى هذه المذكرة وقد أبلغت وزارة الخارجية هذا القرار ،،

رئيس مجلس الوزراء

التوقيع : إسماعيل صدقى

أمر ملكىّ رقم ٩ لسنة ١٩٣٢

بتشكيل لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربيّة

نحن فؤاد الأوّل ملك مصر

بعد الاطلاع على ما قرره مجلس الوزراء فى ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ من الموافقة على عقد مؤتمر للموسيقى العربيّة فى شهر مارس سنة ١٩٣٢ بمدينة القاهرة ؛

وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا ؛

أمرنا بمـا هو آت :

١ — تشكل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربيّة الذى سينعقد بالقاهرة فى شهر مارس سنة ١٩٣٢ كما يأتى :

وزير المعارف العمومية ... ... رئيسا

عبد الفتاح صبرى باشا ... ... نائب رئيس

أحمد نجيب الهلالى بك

مصطفى رضا بك

محمد زكى على بك

يعقوب عبد الوهاب بك

الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى ... ... سكرتيرا عاما

البارون دى ارلنجر

المسيو كانتونى مدير دار الأوبرا الملكية

٢ — على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا ،

صدر بسراى عابدين فى ١٢ رمضان سنة ١٣٥٠ (٢٠ يناير سنة ١٩٣٢)

فؤاد



حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية
رئيس لجنة تنظيم المؤتمر

أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر

أحمد نجيب الهلالى بك



عبدالفتاح صبرى باشا



البارون رودلف دى أرلنجر



محمد زكى على بك





ف . كانتونى



دكتور محمود أحمد الحفنى



مصطفى رضا بك



يعقوب عبد الوهاب بك

وزارة المعارف العمومية

حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء

قد رأت لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربيّة الصادر بتشكيلها الأمر الملكىّ رقم ٩ بتاريخ ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ اقتراح تعيين البارون دى ارلنجر نائب رئيس فنىّ .

فالمرجو عرض ذلك للأعتاب الملكية حتى اذا ما حاز الاقتراح قبولا صدر الأمر الملكى بهذا التعيين.

وتفضلوا دولتكم بقبول فائق الاحترام ،،

٢٦ يناير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية

التوقيع : محمد حلمى عيسى

أمر ملكىّ رقم ١٠ لسنة ١٩٣٢

بتعيين البارون دى ارلنجر نائب رئيس فنىّ للجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربيّة

نحن فؤاد الأول ملك مصر

بعد الاطلاع على أمرنا رقم ٩ لسنة ١٩٣٢ الخاص بتشكيل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربيّة الذى سينعقد بالقاهرة فى شهر مارس سنة ١٩٣٢ ؛

وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا ؛

أمرنا بما هو آت :

١ — يعيّن البارون رودلف دى ارلنجر نائب رئيس فنىّ للجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربيّة سالف الذكر.

٢ — على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا ،،

صدر بسراى القبة فى ٢٠ رمضان سنة ١٣٥٠ (٢٨ يناير سنة ١٩٣٢)

فؤاد

الفصل الثـانى

بيـان من لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربيّة

عنـد ما تفضّل حضرة صاحب الجلالة الملك بافتتاح معهد الموسيقى الشرقىّ افتتاحا رسميا فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية فى عقد مؤتمر بمصر ينضم إليه كبار أساتذة الغرب المشتغلين بالموسيقى العربيّـة لبحث جميع المسائل التى تختص برقيّها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتـة معترف بهـا فى عالم الموسيقى .

ومنـذ ذلك الوقت بدئ تحت رعاية جلالته وبارشاده السامى فى إعداد الأعمـال لعقد هـذا المؤتمر وانجاحه . ولمّـا تمت تلك الأعمال تفضّل صاحب الجلالة فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر وتعيين حضرة صاحب المعـالى وزير المعارف رئيسا له ، وقد حدّد اليوم الرابع عشر من مارس سنة ١٩٣٢ لبدء الأعمال الاعدادية باللجان الفنيّة والثامن والعشرون منـه لافتتاح أعمال المؤتمر الرسميّة .

وقد قبل الدعوة للاشتراك فى أعمال المؤتمر كبار العلماء الغربيين المشتغلين بالموسيقى العربية ، كما قبلت الاشتراك فيـه البلاد العربية التى رأت أنها تستطيع أن ترسل فرقا للعزف والغناء لمعـاونة المؤتمر فى دراسته الفنيّة .

والمسائل الأساسية التى ستكون موضوع البحث فى المؤتمر هى تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربيّة ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية ، و إقرار السلم الموسيقىّ ، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائىّ والآلىّ) ، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقىّ ، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

ولقد ألفت سبع لجان فنيّة لدرس هذه المسائل دراسة مستفيضة ، وسيستمر هذا الدرس مدة أسبوعين ثم تقدّم كل لجنة تقريرها بمـا رأته من المسائل التى عهد إليها فى بحثها .

وقد رأت لجنة تنظيم المؤتمر أن تضم إلى أعضائه عددا من كبار المشتغلين بالفن فى مصر ليعاونوا فى أعمال اللجان الفنية وهذه اللجان هى :

(١) لجنة المسائل العامة .

(٢) لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

(٣) لجنة السلم الموسيقى — إثباته وتدوينه .

(٤) لجنة الآلات .

(٥) لجنة التسجيل .

(٦) لجنة التعليم الموسيقى .

(٧) لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات .

وسيفتتح المؤتمر رسميا فى ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ بخطبة لحضرة صاحب المعالى وزير المعارف ، ثم يبدأ عمله على إثرها ويستمر فيه سبعة أيام يجرى فى خلالها الفحص عن تقارير اللجان الفنيّة والمناقشة فى الآراء التى تطرح على بساط البحث ، ثم يصدر المؤتمر قرارا فى كل مسألة من المسائل التى يتناولها بحثه ومناقشته .

ومما يجدر التنبيه إليه أنّ المقصود من عقد هذا المؤتمر إنما هو إجراء أبحاث دقيقة فى دائرة معينة وبمناقشات تجرى فى هدوء وروية للاتفاق على وضع أسس علمية وفنية تسير عليها الموسيقى العربيّة .

ولجنة تنظيم المؤتمر ترحب بكل مايصلها قبل التاريخ المحدد للبدء فى عمل اللجان الفنية وهو ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢ مما يعنّ لرجال الفن والاخصائيين من الاقتراحات والآراء فى المسائل التى ستكون محل بحث المؤتمر وهى المبينة فى كراسة مطبوعة ترسل لكل من يطلبها "من سكرتارية المؤتمر" بمعهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى رقم ٢٢ بمصر .

ولا يسع لجنة تنظيم المؤتمر إلّا أن تقدم وافر الشكر للحكومات والعلماء الذين قبلوا الاشتراك فى أعمال المؤتمر ومعاونة الحكومة فى تحقيق غرضها المفيد من عقده ، وكذلك تشكر شكرا جزيلا كل من عاون من أهل هذه البلاد سواء بعضوية اللجان أو المؤتمر أو بما بعثوا به من رسائل كانت كبيرة النفع جمّة الفائدة .

والله المسئول أن يكلل أعمال المؤتمر بالنجاح ، وأن يمدّ فى عمر حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم ، الساهر على إنهاض البلاد فى كل ناحية من نواحى نشاطها ورقيّها فى عهده الذهبى الملىء بجلائل الأعمال .

تحريرا بالقاهرة فى ٣ من فبراير سنة ١٩٣٢

الفصل الثالث

لائحة بنظام مؤتمر الموسيقى العربية المشمول بالرعاية العالية الملكية

مادة ١ — يعقد بمدينة القاهرة مؤتمر للموسيقى العربية وتكون مدة انعقاده ثلاثة أسابيع تبتدئ من ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢

مادة ٢ — تشمل أبحاث المؤتمر المسائل الآتية : بحث وسائل تطور الموسيقى العربية، وتمحيص المقامات والايقاع، وتنظيم التأليف الناطق والصامت، وإقرار السلم الموسيقى، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام، ودراسة الالات الموسيقية، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى مصر والبلاد العربية الأخرى ، وتنظيم التعليم الموسيقى، وبحث تاريخ الموسيقى العربية ومؤلفاتها من مطبوع ومخطوط .

وتؤلف لكل مسألة من هذه المسائل لجنة خاصة .

مادة ٣ — تنقسم أعمال المؤتمر قسمين : أولهما تقوم فيه اللجان بالمباحث الفنية التمهيدية ومدته أسبوعان ، وثانيهما يدرس فيه المؤتمر تقارير هذه اللجان ومدته أسبوع ويصدر مايرى من القرارات .

مادة ٤ — يتولى رياسة المؤتمر حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية ويكون حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف سكرتيرا عاما له .

مادة ٥ — يتولى تنظيم هذا المؤتمر اللجنة المعينة بأمر ملكى والمؤلفة من :

وزير المعارف العمومية ... ... رئيسا

عبد الفتاح صبرى باشا ... ... نائب رئيس

البارون دى ارلنجر ... ... نائب رئيس فنى

أحمد نجيب الهلالى بك

مصطفى رضا بك

محمد زكى على بك

يعقوب عبد الوهاب بك

الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى ... ... سكرتيرا عاما

المسيو كانتونى ، مدير دار الأوبرا الملكية

مادة ٦ — ينفق من الاعتماد المخصص بالمؤتمر فى الوجوه الآتية :

١ — عمل مجموعة فتوغرافية لأهم المخطوطات العربية الموسيقيّة المحفوظة فى مختلف دور الكتب العربيّة وليس لهـا نظير فى مصر .

٢ — الحصول على أهم المؤلفات القـديمة والحديثة الخاصة بالموسيقى العربية (أو التى تساعد على البحث فيها ، كالمؤلفات الموضوعة فى الموسيقى الشرقية واللاتينية والبيزنطية والتراتيل المسيحية) .

٣ — الحصول على أهم الآلات الموسيقية الغربية التى تطوّرت من آلات شرقية حتى يتسنى الوقوف على مختلف مراحل هذا التطوّر .

٤ — عمل مجموعة من المؤلفات الموسيقية النافعة المطبوعة فى مختلف البلاد الشرقية .

٥ — عمل مجموعة من أهم الأسطوانات المتداولة فى البلاد العربية ممـا له صبغة مميزة لموسيقى هذه البلاد .

٦ — تسجيل القطع الموسيقية التى تختارها اللجنة الخاصة بذلك بوساطة شركة الجراموفون .

٧ — المطبوعات التى تتطلبها أعمال المؤتمر .

ويجوز للجنة تنظيم المؤتمر أن تقرر مكافآت للأعضاء لانتقالهم وإقامتهم إذا كانوا قادمين من خارج القطر .

مادة ٧ — أعضاء المؤتمر مذكورون بالكشف الملحق بهـذه اللائحة (انظر الفصل الخامس من الباب الأول) ويوزعون على اللجـان الفنية السبع وينضم إليهم فى كل لجنة نخبة من أهل الفن لمعاونتهم .

مادة ٨ — تختار كل لجنة فى أول اجتماع لهـا رئيسها وسكرتيرها وتحدد مواعيد انعقادها وتدوّن مباحثها فى محضر يوقّع عليه الرئيس والسكرتير وترفع المحاضر إلى المؤتمر مشفوعة بتقارير وافية .

مادة ٩ — اللغة العربية هى اللغة الرسمية للمناقشات ويجوز مع ذلك استعمال إحدى اللغات الآتية :

الفرنسية   الانجليزية   الألمـانية

على أن للمؤتمر أن يختار إحدى هذه اللغات الأجنبية بجانب اللغة العربية .

مادة ١٠ — تفصيل مباحث كل لجنة مذكور بالملحق رقم ١ (انظر الفصل الأول من الباب الثانى) .

مادة ١١ — يكون السكرتير العام للمؤتمر عضوا فى كل لجنة بمقتضى وظيفته، وهو حلقة الاتصال بين اللجان، وبينها و بين المؤتمر .

مادة ١٢ — يلحق بكل لجنة و بالمؤتمر كتّاب ومترجمون على قدر الحاجة يقدمهم السكرتير العام للمؤتمر .

مادة ١٣ — يجتمع أعضاء المؤتمر اجتماعا عاما غير رسمى فى الساعة الرابعة والنصف من بعد ظهر يوم الاثنين ١٤ من مارس فى مقر معهد الموسيقى الشرقى حيث يقدم لهم الشاى وتبدأ اللجان أعمالها من صباح يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢

مادة ١٤ — يفتتح أولى الجلسات الرسمية رئيس المؤتمر بخطاب فى صباح اليوم الثامن والعشرين من مارس فى الساعة العاشرة ، و بعد ذلك يرأس الجلسة نائب الرئيس الفنى وتستمر الجلسة لانتخاب العضو الذى يرأس كل اجتماع بعد ذلك بحيث يكون الرئيس واحدا لجلسات الموضوع الواحد . والمفهوم أن المناقشات فى كل موضوع تتم فى الوقت المعين له كما هو مبين فى الملحق رقم ٢ (انظر الفصل الثامن من الباب الأول) وللمؤتمر فى هذه الجلسة أن يحدد نظام جلساته . وتدوّن أعمال المؤتمر فى الجلسات الرسمية فى محاضر يوقّعها رئيس الجلسة وسكرتيرها (السكرتير العام) .

ويختتم جلسات المؤتمر وزير المعارف العمومية فى الساعة ٤٫٣٠ من بعد ظهر اليوم الثالث من أبريل سنة ١٩٣٢

مادة ١٥ — تختار كل لجنة من الأبحاث المقدمة إليها ماترى فائدة من طبعه ، ويكون الاختيار بقرار من أعضاء المؤتمر فى اللجنة .

مادة ١٦ — بعد انتهاء المؤتمر من أبحاثه تؤلف لجنة التنظيم لجنة فنية خاصة لوضع تقرير عام لأعمال المؤتمر وما اتخذ فيه من القرارات وما اتفق عليه من المبادئ ثم تباشر لجنة التنظيم طبعه ليرفع إلى حضرة صاحب الجلالة الملك .

الفصل الرابع

برنامج أعمـال المؤتمر

أولا — اجتمع للتعارف أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية طبقا للـادة الثالثة عشرة من لائحة المؤتمر اجتماعا غير رسمى فى منتصف الساعة الخامسة من مساء يوم الاثنين ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢ فى مقر معهد الموسيقى الشرقى حيث قدّم لحضراتهم الشاى ، وقد رأس هذا الحفل حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف ورئيس المؤتمر .

ثانيا — بدأت لجان المؤتمر أعمالها فى صبيحة يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ فاجتمع أعضاء كل لجنة من لجانه السبع وانتخبوا من بينهم رئيسا للجنتهم وسكرتيرا لهـا واتفقوا على نظام اجتماعاتهم ومواعيدها .

ثالثا — استمرت اللجان من ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ لغاية ٢٧ منه توالى اجتماعاتها التمهيدية لدراسة المسائل المطلوب منها عرضها على المؤتمر فى أسبوعه الرسمى .

رابعا — ابتدأ الأسبوع الرسمى للمؤتمر من صبيحة يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ حتى مساء يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ :

(ا) وقد بدئ الأسبوع الرسمى بحفلة الافتتاح فى الساعة العاشرة من صباح يوم الاثنين ٢٨ من مارس سـنة ١٩٣٢ برياسـة حضرة صاحب المعـالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر .

(ب) ثم تابعت جماعة المؤتمر عقد جلساتها الرسمية مدى هـذا الأسـبوع الرسمى لدراسة تقارير اللجان وإصدار ما تراه من القرارات .

(ج) وفى مساء الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ كانت حفلة الاختتام الرسمية برياسة حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر .

الفصل الخامس

أعضاء المؤتمر والأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر من المصريين والأجانب المقيمين بمصر

المملكة المصرية

وزارة المعارف العموميه

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

حضرة ________________

عملا بالرغبة السامية التى أبداها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى ، ويبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان فى أعمال التحضير باللجان الفنيّة والأسبوع الأخير فى الأعمال الرسميّة للمؤتمر .

ولما تقدره لجنة تنظيم المؤتمر من الفائدة من معاونتكم يسرنا دعوة حضرتكم للاشتراك فى أعماله الرسمية وفى العمل فى إحدى لجانه الفنيّة وهى لجنة ______________

ومرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنيّة التى ستكون موضع البحث فى تلك اللجان ، ولنا كبير الأمل فى أن تقبلوا الاشتراك فى هذه الخدمة الفنيّة العامة راجين إفادتنا فى أقرب فرصة بالقبول حتى نخطروا فى الوقت المناسب بالميعاد الذى يبدأ فيه عمل اللجنة التى تشتركون فيها ؟

تحريرا بالقاهرة فى ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمى عيسى



شارة أعضاء المؤتمر



التذكرة الشخصية لأعضاء المؤتمر

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب

المملـــكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربيّة

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

جناب المحترم ——————————————

عملا بالرغبة السامية التى أبداها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربيّة بالقاهرة يبدأ من يوم ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان فى الأعمال التحضيرية للجان الفنيّة والأخير فى الأعمال الرسميّة للمؤتمر. ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى.

ولما تقدره مصر من الفوائد التى تجنيها من حضوركم فى هذا المؤتمر الذى تفضّلتم بقبول الاشتراك فى أعماله، أتشرف بدعوة جنابكم إليه ونرجو أن يكون وصولكم للقاهرة قبل يوم ١٤ مارس المذكور .

ومرسل مع هذا مجمل بأعمال الأسبوع الرسمىّ للمؤتمر على أن توافوا فيما بعد بنظامه بالتفصيل .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ٥١

تحريرا بالقاهرة فى ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمى عيسى

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات الأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربيّة

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

حضرة ____________________

عملا بالرغبة السامية التى أبداها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان فى الأعمال التحضيرية لجان الفنيّة والأسبوع الأخير فى الأعمال الرسميّة للمؤتمر . ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما نقدره من الفائدة من اشتراككم فى أعمال هذه اللجان يسرنا دعوة حضرتكم للعمل فى لجنة ____________ ومرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنيّة التى ستكون موضع البحث فى اللجان المذكورة ، ولنا كبير الأمل فى أن تقبلوا الاشتراك فى هذه الخدمة الفنيّة العامة راجين إفادتنا فى أقرب فرصة بالقبول حتى تخطروا فى الوقت المناسب بالميعاد الذى يبدأ فيه عمل اللجنة التى اخترتم للعمل فيها ،،

تحريرا بالقاهرة فى ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمى عيسى

أسماء حضرات أعضاء المؤتمر وأعضاء لجانه الفنيّة المقيمين فى مصر

١ — أعضاء مؤتمر الموسيقى العربيّة :

(ا) لجنة تنظيم المؤتمر :

حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية	رئيس المؤتمر
« « السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف	نائب رئيس المؤتمر
جناب البارون رودلف دى ارلنجر	نائب فنى رئيس المؤتمر
أحمد نجيب الهلالى بك	
مصطفى رضا بك	
محمد زكى على بك	
يعقوب عبدالوهاب بك	
دكتور محمود أحمد الحفنى	سكرتير عام المؤتمر
مسيو كانتونى	

(ب) أحمد أمين الديك أفندى
أحمد شوقى بك
أميل عريان أفندى
راغب مفتاح أفندى
صفر على أفندى
على الجارم أفندى
مسيو كوستا كى
محمد كامل حجاج أفندى
محمد فتحى أفندى

محمود زكى أفندى

محمود على فضلى أفندى

منصور عوض أفندى

نجيب نحاس أفندى

٢ — أعضاء فى اللجان :

إبراهيم خليل أنيس أفندى

جميل عوض أفندى

جورج سمان أفندى

الشيخ حسن المملوك

داود حسنى أفندى

الشيخ درويش الحريرى

سامى الشوا أفندى

الشيخ على الدرويش

كامل الخلعى أفندى

محمود حلمى خورشيد أفندى

محمد عبد الوهاب أفندى

أسماء حضرات أعضاء المؤتمر الحاضرين من الخارج
على حسب الترتيب الهجائى لأسماء الدول

اسبانيا :

الأستاذ سالازار... ... ... مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدريد وناقد موسيقى

ألمانيا :

الدكتور هاينتز ... ... جامعة هامبورج .

الأستاذ هندميت ... ... مدرسة الموسيقى العليا الحكومية ببرلين .

الأستاذ الدكتور فون هورنبوستل... ... جامعة برلين ومدير معهد المحفوظات الفونوغرافية

الدكتور لاخمان ... ... دار الكتب الحكومية ببرلين .

الأستاذ الدكتور زاكس... ... ... جامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .

الأستاذ الدكتور وولف ... ... جامعة برلين ومدير قسم الموسيقى بدار الكتب الحكومية .

المجر :

الأستاذ بارتوك ... ... أكاديميه موسيقى بودابست

النمسا :

الاستاذ الدكتور فيللز ... ... جامعة ڤينا .

ايطاليا :

الكولونيل بيزينتى ... ... مستشرق.

الأستاذ زامبييرى ... ... معهد ميلانو .

بريطانيا العظمى :

الدكتور هنرى فارمر ... ... ” زميل “ من جامعة جلاسجو.

تركيا :

رءوف يكتا بك ... ... معهد الموسيقى باستامبول .

مسعود جميل بك... ... ... شركة الراديو باستامبول .

تشيكوسلوفاكيا :

الأستاذ هابا ... ... المعهد الموسيقى ببراج .

سوريا :

الأب كولانجيت... ... ... جامعة سان چوزيف ببيروت.

فرنسا .

البارون كارا دى فو... ... ... مستشرق فى اللغة العربيّة .

الأستاذ شانتفوان ... ... سكرتير عام معهد الموسيقى الوطنى بباريس .

الأستاذ شوتان ... ... قسم الفنون الأهليّة بالرباط .

مدام هرشركليان ... ... معهد علم الأصوات بباريس .

مدام لافرنى ... ... » » » »

الأستاذ رابو ... ... عضو المعهد العلمىّ ومدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس

الأستاذ سترن ... ... أمين مساعد متحف جيميه بباريس.

الأستاذ فو يلرموز والسيدة زوجته ... ... ناقدان موسيقيان.

السيد قدور بن غبريط ... ... الوزير المفوض لصاحب الجلالة الشريفية

السيد محمد بن غبريط... ... ... رئيس وفد المغرب الأقصى .

الأستاذ ريكار ... ... رئيس قسم الفنون الأهليّة بالرباط .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب ... ... عامل (مدير) مقاطعة المهديّة .

السيد محمد بن عبد الله ... ... مستشار عام ومندوب مالى تلمسان .

لبنان :

الأستاذ وديع صبرا ... ... رئيس معهد الموسيقى الأهلى بلبنان .



أعضـــاء المؤتمـــر .

الفصل السادس

أسماء أعضاء الفرق الموسيقية الموفدة من البلاد العربية

الوفد السورى :

شفيق شكيب .
أحمد الابرى .
اليا دباى .
نصوح كيلانى .
عثمان قطرية .
فوزى قلطقجى .

الفرقة السورية التى لحقت بالوفد السورى :

سليم حنفى .
توفيق صباغ .
دكتور سالم .
إبراهيم سامى .
حمدى بابل .

الوفد اللبنانى :

وديع صبرا .
إدوار قدحجى .
بشاره فرزان .

الفرقة العراقية :

محمد القبانجى .
عزورى هارون .
يوسف زعرورى الصغير .
صالح شميل .
يوسف بتو .
إبراهيم صالح .
يهودا موشى شمان .

الفرقة الجزائرية :

الحاج الأربى .
سارى رضوان .
سارى محمد .
سى توتى عبد الحميد .
خالد أولد سى لميسا .
ابن سارى محمد .
ابن منصور عبدالله .

الفرقة المراكشية .

سى عمرفايد .
فاكيه مطيرى .
محمد مبيركو .
محمد شويكا .
حاج عبد السلام بن يوسف .
اصنان تازى .
محمد دادى .

الفرقة التونسية :

محمد غانم.
على بن عرفا .
محمد بن حسن .
محمد المركانى .
خنايس للعاطى .
خنايس تارنان .

الفصل السابع

اسماء أعضاء اللجان بعد تكوينها ورئيس كل لجنة وسكرتيرها

اللجان الفنية

أسماء حضرات الأعضاء

تنبيه — (أ) أسماء حضرات الأعضاء مرتبة فى اللجان على حسب الحروف الهجائية .

(ب) انتخبت كل لجنة من بين حضرات أعضائها رئيسا وسكرتيرا لها بجلستها الأولى المنعقدة فى صباح يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ :

(١) لجنة المسائل العامة :

البارون كارا دى فو ... ... رئيس اللجنة .

محمد فتحى أفندى... ... ... سكرتير اللجنة .

الدكتور هـ . فارمر .

الأستاذ الدكتور أ . فون هورنبوستل .

الدكتور ر . لاخمان .

الأستاذ الدكتور ك . زاكس .

صفر على أفندى .

محمد زكى على بك .

محمود حلمى خورشيد أفندى .

مصطفى رضا بك .

(٢) لجنة المقامات والايقاع والتأليف :

ر . يكتا بك ... ... رئيس اللجنة .

صفر على أفندى ... ... سكرتير اللجنة .

م . جميل بك .

البارون ر . دى ارلنجر .

الأستاذ هابا .

مدام لافرنى .

الأستاذ سالازار .

أحمد شوقى بك .

جميل عويس أفندى .

الشيخ حسن المملوك .

داود حسنى أفندى .

الشيخ درويش الحريرى .

سامى الشوا أفندى .

الأستاذ على الجارم .

الشيخ على الدرويش .

كامل الخلعى أفندى .

مصطفى رضا بك .

منصور عوض أفندى .

(٣) لجنة السلم الموسيقى :

الأب كولانجيت... ... ... رئيس اللجنة .

أميل عريان أفندى ... ... سكرتير اللجنة .

البارون كارا دى فو .

م . جميل بك .

الدكتور ه . فارمر .

الأستاذ الدكتور ا . فون هورنبوستل .

الأستاذ الدكتور ى . وولف .

إبراهيم خليل أنيس أفندى .

أحمد أمين الديك أفندى .

محمد فتحى أفندى .

محمود على فضلى أفندى .

مصطفى رضا بك .

منصور عوض أفندى .

نجيب نحاس أفندى .

وديع صبرا أفندى

(٤) لجنة الآلات :

الأستاذ الدكتور ك . زاكس ... ... رئيس اللجنة .

نجيب نحاس أفندى ... ... سكرتير اللجنة .

م . جميل بك .

الدكتور ه . فارمر .

الأستاذ هابا .

الدكتور هاينتز .

الأستاذ هندميت .

الأستاذ الدكتور ا . فون هورنبوستل .

احمد أمين الديك أفندى .

المسيو ف . كانتونى .

محمد عبد الوهاب أفندى .

محمد فتحى أفندى .

وديع صبرا أفندى .

(٥) لجنة التسجيل :

الدكتور ر . لاخمان ... ... رئيس اللجنة .

راغب مفتاح أفندى ... ... سكرتير اللجنة .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب .

الأستاذ ب . بارتوك .

الأستاذ ا . شوتان .

م . جميل بك .

الدكتور هاينتز .

الأستاذ الدكتور فون هورنبوستل .

مدام هرشر كليمان .

مدام لافرنى .

مسيو ب . ريكار .

الأستاذ سترن .

مصطفى رضا بك .

منصور عوض أفندى .

(٦) لجنة التعليم الموسيقى :

الدكتور محمود أحمد الحفنى... ... ... رئيس اللجنة .
مسيو كوستاكى ... ... سكرتير اللجنة .
الأستاذ هـ . شانتفوان .
الأستاذ هندميت .
الأستاذ هـ . رابو .
الأستاذ الدكتور ك . زاكس .
الأستاذ الدكتور ا . فيللز .
الأستاذ الدكتور وولف .
ر . يكتا بك .
أحمد أمين الديك أفندى .
مسيو كانتونى .
صفر على أفندى .
محمود زكى أفندى .
مصطفى رضا بك .

(٧) لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

الدكتور هـ . فارمر ... ... رئيس اللجنة .
محمد كامل حجاج أفندى ... ... سكرتير اللجنة .
السيد حسن حسنى عبد الوهاب .
البارون كارا دى فو .
البارون دى ارلنجر .
الدكتور ر . لاخمان .
الكولونيل ج . بيزنتى .
الأستاذ الدكتور ا . فيللز .
الأستاذ الدكتور وولف .
الأستاذ زامبيرى .

الفصل الثامن

قرارات لجنة الرؤساء بشأن برنامج الأسبوع الرسمى ونظام أعماله

١ — بيان أعمال الأسبوع الرسمىّ

اليوم الأول — ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ — (أ) حفلة الافتتاح الرسميّة (الساعة العاشرة صباحا).
(ب) أعمال لجنة التسجيل (الساعة الرابعة مساء).
« الثانى — ٢٩ من مارس سنة ١٩٣٢ — أعمال لجنة المقامات والايقاع والتأليف.
« الثالث — ٣٠ من مارس سنة ١٩٣٢ — « السلم الموسيقى.
« الرابع — ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢ — « التعليم الموسيقى.
« الخامس — أول أبريل سنة ١٩٣٢ — « تاريخ الموسيقى والمخطوطات.
« السادس — ٢ من أبريل سنة ١٩٣٢ — « الآلات.
« السابع — ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ — « المسائل العامة.
« « — ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ — حفلة ختام أعمال المؤتمر (منتصف الساعة الخامسة مساء).

٢ — مواعيد انعقاد الجلسات

تعقد جلسات المؤتمر فى الصباح من الساعة العاشرة إلى الساعة الثانية عشرة وتعقد الجلسات بعد الظهر، إذا دعت الحال، من الساعة الرابعة إلى السادسة مساء.

تنبيه — المرجو من حضرات أعضاء المؤتمر الحضور فى المواعيد السالفة الذكر حتى لا يتأخر السير فى الأعمال.

٣ — نظام الجلسات

(١) يرأس كل رئيس لجنة جلسة المؤتمر التى تعرض فيها أعمال لجنته.

(٢) لا يشترك رئيس الجلسة فى المناقشات وهو الذى يتولى تسييرها والمحافظة على نظام الجلسة.

(٣) تعيين المتكلمين فى كل مسألة وتحديد عددهم والوقت الذى يعطى لكل منهم يكون من اختصاص لجنة الرؤساء.

(٤) قرارات اللجان — ولو كانت صادرة باجماع آراء أعضائها — لا تمنع من المناقشة فى جلسة المؤتمر فى المسائل التى درستها اللجان المذكورة .

(٥) إذا كان القرار فى أية مسألة صادرا باجماع آراء أعضاء اللجنة فلا يصح ان يعتبر هذا القرار معدولا عنه وغير معمول به إلا بموافقة ثلاثة أرباع أعضاء المؤتمر الحاضرين فى الجلسة ، ويكون لأعضاء اللجنة الذين أصدروا القرار حق التصويت فى الجلسة كغيرهم من أعضاء المؤتمر .

(٦) تبدأ أعمال كل جلسة بتلاوة تقرير اللجنة المقدم عن أعمالها للمؤتمر .

(٧) على الأعضاء الذين يرغبون فى التكلم فى أية مسألة أن يقيّدوا أسماءهم بسكرتارية المؤتمر فى اليوم السابق على اليوم الذى تنعقد فيه الجلسة المخصصة يبحث تلك المسألة ، ولا تعطى الكلمة لغير الأعضاء المقيدة أسماؤهم إلا فى أحوال استثنائية وبقرار من لجنة الرؤساء ».

السكرتير العام للمؤتمر
دكتور محمود أحمد الحفنى



معهد الموسيقى الشرقى الذى عقد فيه المؤتمر

الفصل التاسع

حفلة افتتاح المؤتمر

بطاقة الدعوة

الدولة المصرية

مؤتمر الموسيقى العربيّة
المشمول بالرعاية العالية الملكية

يتشرف وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية
بدعوة ————————————————
لحضور حفلة افتتاحه الرسمى بدار معهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى رقم ٢٢
الساعة العاشرة من صباح يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

رياسة مجلس الوزراء

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

أتشرف بتبليغ معاليكم أنه قد صدر النطق السامى بانابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء عن حضرة صاحب الجلالة الملك فى حفلة افتتاح مؤتمر الموسيقى العربيّة يوم الاثنين ٢٨ مارس الحالى .

وتفضلوا معاليكم بقبول عظيم الاحترام ؟

القاهرة فى ٢٧ مارس سنة ١٩٣٢

السكرتير العام لمجلس الوزراء
فؤاد حسيب

محضر جلسة الافتتاح الرسمية

يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

في الساعة العاشرة صباحا شرف دار معهد الموسيقى الشرقى حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقى باشا رئيس مجلس الوزراء ونائب جلالة الملك يحف به الوزراء وكبار رجال الدولة . وبعد أن عزفت فرقة الموسيقى بالمعهد السلام الملكى نهض حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس المؤتمر وألقى خطبة الافتتاح التى قوبلت فقراتها بالتصفيق . وتلا حضرة صاحب العزة الأستاذ محمد زكى على بك عضو لجنة تنظيم المؤتمر ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . ثم أعقبه حضرة البارون كارا دى فو بالنيابة عن حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب وألقى كلمته باللغة الفرنسية وقد قوبلت بتصفيق الاستحسان من الحاضرين . وتلاه حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب رئيس الوفد الرسمى التونسى وحاكم المهدية فألقى بالنيابة عن أعضاء المؤتمر من أبناء البلاد العربية خطابا نفيسا باللغة العربية قوطع بالتصفيق .

ثم نهض حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر وقال : " الآن أرجو من حضرة صاحب الدولة نائب جلالة مولانا الملك ورئيس الحكومة أن يتفضل باعلان افتتاح المؤتمر " فوقف دولته وقال : " باسم جلالة الملك أفتتح مؤتمر الموسيقى العربية " وهتف وقتئذ حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك رئيس المعهد بحياة جلالة الملك ثلاثا باللغتين العربية والفرنسية وردد الحاضرون هتافه بحماسة شديدة . ثم عزفت فرقة الموسيقى النشيد الملكى .

وهنا أعلن حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية أنه يترك رياسة الجلسة للاستاذ هنرى رابو عضو المعهد العلمى ومدير الكنسرفتوار الوطنى بباريس. فرأس جنابه الجلسة بعد أن وجه عبارات امتنانه لمعالى الوزير وغادر رجال الدولة القاعة فى الساعة الحادية عشرة صباحا .

ولما التأم عقد الجلسة أعلن الأستاذ رابو أن المؤتمر سيعقد أولى جلساته الرسمية اليوم الساعة الرابعة بعد الظهر للنظر فى التقرير النهائى المرفوع من لجنة التسجيل التى يرأسها الدكتور لاخمان .

ثم وجه جنابه نظر الأعضاء إلى أن الدعوة ستصلهم لحضور حفلة رسمية ساهرة فى دار الأوبرا الملكية مساء اليوم الثالث من أبريل سنة ١٩٣٢

واقترح المسيو رابو على المؤتمر قبل ارفضاض الجلسة إرسال برقية باللغة الفرنسية إلى حضرة صاحب المعالى كبير الأمناء ليتفضّل برفعها إلى السدّة الملكية ترجمتها كما يأتى :

" فى هـذا اليوم الذى يفتتح فيه مؤتمر الموسيقى العربيـة يتشرف أعضاء المؤتمر المجتمعون بأن يقدموا إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم أصدق عبارات الاجلال وأبلغ صور الاعتراف بالجميل لقاء الدعوة التى شرّفهم بها ، وهم على يقين من نجاح هذا المؤتمر الذى يرجع الفضل فى عقده إلى تفكيره السامى " .

فوافق الحاضرون على ذلك بالاجماع ورفعت الجلسة فى منتصف الساعة الثانية عشرة م؟

السكرتير العام للمؤتمر
دكتور محمود احمد الحفنى

خطبة حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر
فى حفلة افتتاح المؤتمر

حضرة صاحب الدولة ، حضرات السادة

أرحّب بحضراتكم أجمل ترحيب وأشكركم ضيوفا ومواطنين على تلبيتكم دعوتنا لعقد هـذا المؤتمر الذى نرجو له النجاح فى مهمته والتوفيق فى غايته .

وأكرر الشكر لحضرات رؤساء وأعضاء جميع الوفود ، وللعلماء الذين تفضّلوا فقبلوا معاونتنا فى هذا العمل الجليل الذى قصدت الحكومة به خدمة الموسيقى العربيّة لسان العاطفة عند الأمم الناطقة بالضاد ، تلك الموسيقى التى بلغت أثناء عصور التمدين الاسلامىّ درجة عالية من الرقىّ ، ووصلت إلى مدى بعيد من الذيوع والانتشار تدلّ عليه تلك المخلّفات الباقية التى حفلت بها كتب الآداب والفنون العربيّة ، مما يبرهن على تالد مجدها ووافر ثروتها حتى كانت فنا قائمـا بذاته له طابعه الخاص وشخصيته المستقلة ، كما وضعت لها أسس خاصة تميزبها تميز سائر الفنون العربيّة عن غيرها .

ولقد كان من حظّ هذا الفنّ فى مصر ، وقد مرّت عليه أدوار ضعف متعاقبة ، أن شملته عناية جلالة مليكنا المعظم " فؤاد الأوّل " فنهضت مصر برعايته السامية إلى القيام بواجبها فى دراسته وأداء نصيبها فى خدمته . وكان من ثمار هذه النهضة أن أسس هذا المعهد الذى نجتمع اليوم فى داره الجميلة ، وأن شوهدت جهود موفقة فى تنظيم هـذا الفنّ ودراسته وتعليمه ، حتى بدأت تدبّ فيه الحياة وتنبعث فيه روح النشاط الذى أصبح باديا فى جميع النواحى . وشجّعت وزارة المعارف تعليم الموسيقى على الأخص فى فرق المبتدئين من بنين وبنات ، ولذلك أصبح من الضرورىّ تشجيع هذه النهضة وحياطتها وهى فى دور تطوّرها بسياج من العناية يجعلها تسير فى طريق الرقىّ المأمون .

ورأى جلالة مليكنا الساهر على نهضة أمته فى جميع مرافقها ، الأمين على تاريخ بلاده ، الحفيظ على آدابها وفنونها ، أن تعنى حكومته بدراسة الموسيقى العربيّة دراسة يكون من نتائجها إحياء ماضيها ، وصيانة حاضرها والنهوض بهـا فى مستقبلها فى دائرة الاحتفاظ بطابعها ومميزاتهـا أملا فى أن تبلغ ما بلغته الموسيقى الغربيّة من الرقىّ والاتقان . وعندما تفضّل جلالته بافتتاح معهد الموسيقى الشرقىّ فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية فى عقد مؤتمر يضم كبار الأساتذة المشتغلين بالموسيقى العربيّة لبحث جميع المسائل التى تتعلق

برقيها وتعليمها ووضعها على قواعد علميّة ثابتــة . ومنذ ذلك الوقت بدئ تحت رعاية جلالته و بارشاداته السامية فى إعداد الأعمال التحضيرية لعقد هذا المؤتمر .

ولمـا هيىء السبيل تفضّل جلالته فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين لجنة لتنظيمه . وتقرر عقده لمدة ثلاثة أسابيع ابتداء من ١٤ من مارس الجارى على أن تشتغل اللجان الفنية بالدراسة والبحث فى غضون الأسبوعين الأولين ثم يفتتح رسميا لمدة أسبوع ابتداء من يومنا هذا

وقد سرّنا أن لبّى دعوتنا علماء مشهود لهم بالتخصص والدراية بفن الموسيقى العربية من مختلف البلاد الأوربيّة ، وأقبلوا على معاونتنــا فى العمل لرفعة شأن هذا الفن بمــا اختصوا به من مواهب وامتازوا به من خبرة . ولنا عظيم الأمل بأنّ تعاونهم مع الفنيين الشرقيين سيسفر عن أحسن النتائج ، كما سرّنا أنّ البلاد العربيّة أقبلت أيّمـا إقبال على معاونتنا وتكاتفت معنا فى سبيل هذه الغاية ممـا يدل على روح شريفة يستحقون جزيل الشكر من أجلها ، فانها لم تقصر هذه المعاونة على الاكتفاء بارسال مندوبيها بل صحبتهم بفرق للعزف والغناء لمساعدة المؤتمر فى دراسته الفنيّة . وقد ظهرت قيمة هذا التعاون فيما قدمته اللجــان من الأبحــاث والمقترحات التى وصلت إليها أثناء دراستها المتواصلة خلال الأسبوعين المــاضيين ، وستعرض على المؤتمر لفحصها ومناقشتها واتخاذ ما يراه فى شأنها من القرارات .

وحدّدت مهمة هذا المؤتمر بأنها تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربيّة ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربيّة ، وإقرار السلم الموسيقى ، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائىّ والآلىّ) ، ودراسة الآلات الموسيقيّة الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقىّ ، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

وهذه الأغراض المتعددة كان لا بد من السعى لتحقيقها والتعجيل فى حفظ وصيانة الأغانى والأنغام على اختلاف أنواعها حتى لا يستمر الحال على تناقلها بالتلقى ، فانه تراث ثمين يجب أن يدوّن و يسجّل ، و بذلك لا تبقى سرا مغلقا أمام الأجيال القادمة كما وجدنا ماضيها أيام ازدهارها سرا غامضا علينا .

وإنى لا أخفى أنّ مهمة هذا المؤتمر دقيقة ، لأن الباحثين فيه لا يجدون أمامهم كل الوسائل التى يسترشدون بها فى أبحاثهم ، بل إنهم مضطرون أن يبتكروا و يستنبطوا ما تستطيع أن تصل اليه قرائحهم وأذهانهم المستنيرة من الأسس والقواعد التى يصح أن يبنى عليها مستقبل هذا الفنّ .

وإنّ هذا المركز الخاص لا يجعل الحكومة تطمع من وراء عقد هذا المؤتمر أن تصل إلى نتائج حاسمة فى المسائل المعروضة على بساط بحثه ، لأنها تعلم حق العلم أنّ دراسة هذه المسائل دقيقة مستفيضة تستدعى وقتا طويلا ، كما أنها تعلم أنّ الوصول إلى نتائج قاطعة أمر متروك تحقيقه للاختبار والزمن ، وحسبها أن يكون من نتائج عقد هذا المؤتمر — وهو الأول من نوعه — تنبيه أذهان المشتغلين بالموسيقى العربيّة فى سائر بلادها إلى المسائل الهامة التى يجب أن يعنوا بدراستها من الآن وفى المستقبل ، وأن يسترشدوا بما يصل إليه المؤتمر من قرارات أساسيّة وقواعد هامّة . وهى مملوءة أملا فى أنّ تعاون حضرات الأعضاء المشتغلين فى هذا المؤتمر سيصل بهم إلى خير النتائج التى تفخر مصر بإذاعتها فى العالمين الشرقىّ والغربىّ .

وكما أتاح لنا هذا المؤتمر فرصة التعارف بحضرات العلماء المستشرقين الذين اجتمعوا فيه أتاح لحضراتهم التعارف بعضهم إلى بعض . فبعد أن كانت معرفتهم الماضية معرفة علمية محضة عن طريق مؤلفاتهم وأبحاثهم آلت إلى تعارف شخصىّ نرجو أن يترتب عليه تبادل الرأى فى كثير من المسائل المختلف عليها للاتفاق على وجهة النظر فيها لفائدة العلم والفنّ .

وإنا لنرجو أن يكون وقوفهم على مدى ما تبذله مصر فى خدمة الموسيقى العربيّة باعثا لهم على أن يختصوها بنصيب كبير من نشر بحوثهم وآرائهم ، وأن تتوطد الروابط العلمية بينهم وبين رجالنا الموسيقيين فيتبادلوا ما يحتاج إليه كل من معلومات وبيانات فنيّة .

وإظهارا لموالاة الرعاية والعطف تفضّل جلالته حفظه الله فأناب عنه حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقى باشا رئيس الحكومة فى افتتاح المؤتمر رسمياً .

وفى الختام أرجو لكم النجاح فى مهمتكم ، والتوفيق فى أعمالكم ، وأدعو الله أن يبقى لمصر جلالة مليكها حاميا ومشجّعا للفنون والآداب .

ترجمة خطبة جناب البارون كارا دى فو فى حفلة افتتاح المؤتمر

حضرة صاحب المعالى الوزير

بالنيابة عن زملائى العلماء الأوربيين أقدم الشكر لمعاليكم ولمنظمى مؤتمر الموسيقى العربيـة للاستقبال الحسن الذى قوبلنا به فى أرض مصر العظيمة وعاصمتها الزاهرة القديمة . ولقد قضينا خمسة عشر يوما فى عمل متصل منتج تخللها زيارات لآثار ومتاحف لم يسبق لكثير منا أن رآها ، وكانت مدعاة لملاحظات عظيمة القيمة ومعلومات نافعة .

وإنا لسعداء إذ أتيحت لنا الفرصة للتعاون على حفظ الموسيقى العربيّة ورقيّها، وهى ذلك الفن السامى الجميل الذى عطّر شذاه الأرجاء منذ القدم ، والذى تجلى فيه كثيرا السر العميق والشعور الدقيق لنفوس الشرقيين. ومما زادنا اغتباطا أنّا كنا نعمل فى بناء فخم أخذ زخرفه وازّين بجدد ذلك فينا ذكرى تلك القصور الشامخة التى تخيّل تشييدها أولئك القصصيون الأقدمون فى بلادكم .

ولقد أكرم وفادتنا جلالة الملك المعظم . ذلك المليك الذى يدرك حق الادراك مظاهر الفنون والقرائح ، ولا سيّما ما تجلّى فيه مواهب الأمة المصريّة . ولا ننسى أياديه البيضاء على كثير من العلمـاء الأوربيين حتى تسنى لهم القيام بأعمال جليـلة الشان . وقد نحا فى ذلك نحو عظماء ملوك مصر والعرب فى سالف الأزمان، فرأى أن مجده لا يكمل إلّا إذا جمع بين حسن السياسة والتدبير وسلامة الذوق وحماية الفنون ورعايتها ، ولاسيّما ذلك الفنّ الذى حظى بعنايته الكبرى لمـا له من التأثير فى النفوس، ولأنه تجلّى فيه أخلاق الشعب المصرى وشعوره وخصائصه ألا وهو فن الموسيقى .

ونعتقد أنّا أجبنا عن جميع الأسئلة التى وضعها منظمو المؤتمر بطريقة وافية جلية ، وأوضحنا كثيرا من المسائل وجمعنا مستندات وبيانات عدّة ، كما وضعنا أسسا ومسائل ثابتة يرجع إليها فى المستقبل .

أمّا فيما يختص بتاريخ الموسيقى فقد وضعنا فهرسا لكتب عدّة سبق أن ترجم كثير منها ، وعند ما تطبع فى المستقبل يقف منها الموسيقيون الذين يتكلمون العربية على معلومات مفصلّة وافية فى فنّ الموسيقى العربيّة .

ولقد جدّت لجنة التسجيل فجمعت مجموعة جيدة من الأقراص التى دوّنت فيها ملخص ماوصلت إليه الموسيقى فى مختلف أنحاء البلاد العربية على لسان أشهر الموسيقيين .

وقامت لجنة السلم بتجارب دقيقة جدا ، غير أنّه ممـا يؤسف له أنّ نتائجها لم تكن كافية لأنّها يجب أن تبحث من الوجهة العلمية العامة . ولا شك فى أنّ تدخل علماء أوربا فى معلومات الفنّ القـديم وتحليل المعلومات الحاضرة تحليلا دقيقا وافيا لايكون مجديا ولن يزال عديم الفائدة .

وأمّا فيما يختص برقىّ الموسيقى الشرقيّة فى المستقبل وانتشارها و إمكان إغنائها وتنويعها وتقويتها سواء أ كان بعلم الهارمونى أم بادخال آلات حديثة أم بأية طريقة أخرى بدون تغيير طابعها الأصلى، فاننا لانظن أن الفنّ الأوربىّ يستطيع أن يعمل شيئا كثيرا أو يرشد إلى أمر ذى بال فى هذه الناحية.

وهذا يرجع لعمل الشرقيين وحدهم ، وعليهم أن يبتكروا الأشكال الحديثة التى تلائم فنّهم ، وأن يتعلموا التجديد مع دوام ارتباطهم بالمـاضى . ولايكفى التبحر فى الفن وقوة التحليل للوصول إلى هذه الغاية إذلامسلك لها إلاّ من طريق حدة الفكر وعظمة الخيال وقوة النبوغ .

ونعلم تمام العلم أنّ كثيرا من الموسيقيين الشرقيين سعوا جهدهم فى ترقية الموسيقى الشرقيّة دون إدخال أى تغيير جوهرى فيها، وأذكر أنى سمعت فى صباى بالاستانة قطعة موسيقية لرءوف يكتابك، ولا أنسى ماأبداه فيها من الدقة والابداع. على أننا نترقب بعين ساهرة كل مايتمّ فى هذا الصدد. وعند مانعود إلى أوربا المتلبدة سماؤها بالغيوم، نتلقف بمزيد الاغتباط أخبار الشرق ونسرّ تمام السرور بكل مسعى يقوم به مؤلفو الموسيقى العربيّة. وأن ثلاثة الأسابيع التى قضيناها بالقاهرة لتذكّرنا بشمسها المشرقة، وسمائها الصافية، وما لاقيناه من المعونة والحفاوة ، وتبادلناه من صدق المودة مدة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربيّة .

خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب فى حفلة افتتاح المؤتمر

يامعالى الوزير

شرفنى رفقائى أبناء الشرق فى هـذا المؤتمر الأغر ، من الفرات إلى المحيط الأطلنطى ، للاعراب عما تكنه قلوبهم فى سويداواتها ، وتنطق به ألسنتهم عاليا من الثناء العظيم على مصر منبع الكرم ومنبت المكارم ، وقد أبصر كل منا فى المدّة التى قضاها فى بلاد مصر من شواهد اللطف وعواطف الكياسة والظرف ماصدّق فيه الخبر الخبر ، وفى ذلك بلاغ .

أجل . ليس هـذا المؤتمر أول مأثرة لمصر فى إظهار مزايا العرب فى مضمار المدنيّة ، وإبراز فضائل الشرق الفنيّة ، وقديما عرفت مصر بأنها مصدر التهذيب والتثقيف ومورد التدوين والتأليف . وماذا عسانا أن نقول عن وادى النيل وهو كما كان دائمـا عذبا سائغا موردا للصادين من المشارقة والمغاربة ، يجمع بين لبـاب كلّ تليد وطريف ، فقديمه نافع ، وحديثه يافع . فكأنّ عصر بغداد العباسىّ قد جدد ، وعهد قرطبة الأموىّ قد أحيي . وعن قريب يردد الجو نغمات هـذا المعهد الشهيّة فى الربوع الشرقيّـة ، وتنشر مثانيه تموّجات الهواء فى الأصقاع الغربيّة .

فبـارك الله لأمة العرب فى أرض الكنانة ، إذ وصلت المـاضى الزاهر بالحاضر البـاهر ، بل زادت فى رنات تلكم المفاخر ، وذلك بربط أوتار الموصلىّ وزرياب باللاسلكىّ . وحيّـاك الحيا يامصر الفيّاضـة بنهضتها العربية . وجدير بالعرب أن يحدّقوا إليك من أقطارهم وإن بعـدت ليشاهدوا ماتقومين به من الجهود القيّمة فى سبيل الاحياء والتجديد ، وتمجيد آثار الأجداد ونشر ماطواه الزمان من مفاخر الأسلاف الأمجاد ، وعود الشباب للناطقين بالضاد .

فاسمحوا ياصاحب المعـالى لأبناء الشرق ومندوبيه وبعوثه بتقديم شكرهم الجزيل ، ورفع امتنانهم القلبىّ إليكم إعرابا عن تقديرهم لمـا ترمى إليه مصر من إعلاء مستوى الآداب الشرقية وترقية الفنون العربية . وما مؤتمر الموسيقى إلاّ شاهد ناطق عن الاهتمام الخاص والعناية المباركة بشأن هذه الترقية فى ظل صاحب الجلالة الملك العزيز "فؤاد الأول" عاهل مصر الكبير ، نصير العلم والفنّ ، الذى وضع مشروع نهضتهـا تحت رعايته الملكية .

وإن فات رفقائى — أبنـاء العروبة — تسجيل ألحان ثنائهم لمصر فهاهم أولاء يثبتون امتنانهم بين أيديكم البيضاء على صفحات التاريخ الكبير تاريخ الشرف والفخر فخر مصر العزيزة وشرفها الخالد .

فليحى الملك فؤاد الأول ، ولتعش فى ظلّه الوارف مصر الخالدة .

صورة الرسالة البرقيّة التى قرّر المؤتمر إرسالها إلى حضرة صاحب المعالى
كبير الأمناء لرفعها إلى السدّة الملـكيّة وردّ معاليه عليها

فى هـذا اليوم الذى يفتتح فيه مؤتمر الموسيقى العربيّة ، يتشرف أعضاء المؤتمر المجتمعون بأن يقدموا إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم أصـدق عبارات الاجلال ، وأبلغ آيات الاعتراف بالجميل لقـاء الدعوة التى شرفهم بها ، وهم على يقين من نجاح هذا المؤتمر الذى يرجع الفضل فى عقده إلى تفكيره السامى .

بتاريخ ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

*
* *

سراى عابدين

فى ٢٩ مارس سنة ١٩٣٢

حضرة صاحب المعالى رئيس مؤتمر الموسيقى العربية

بمعهد الموسيقى الشرقى

بشارع الملكة نازلى نمرة ٢٢ بالقاهرة

متأثرا من الشعور الرقيق الذى أبداه حضرات أعضاء مؤتمر الموسـيقى العربيّة ، أصـدر إلىّ حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم الأمر بأن أرجو معاليكم أن تبلغوا المؤتمر خالص شكر جلالته مع أصدق تمنيات جلالته لنجاحه .

كبير الأمناء

الفصل العاشر

حفلة اختتام المؤتمر

بطاقة الدعوة

الدولة المصرية

مؤتمر الموسيقى العربية
المشمول بالرعاية العالية الملكية

يتشرف وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

بدعوة ________________________________

لحضور حفلة الاختتام الرسمية للمؤتمر بدار معهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى نمرة ٢٢

فى منتصف الساعة الخامسة بعد ظهر يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

رياسة مجلس الوزراء

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

أتشرف بتبليغ معاليكم أنه قد صدر النطق السامى بانابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء عن حضرة صاحب الجلالة الملك فى الجلسة الختامية لمؤتمر الموسيقى العربيّة يوم الأحد ٣ أبريل الحالى الساعة ٤٫٣٠ بعد الظهر .

وتفضلوا معاليكم بقبول عظيم الاحترام ؟

السكرتير العام لمجلس الوزراء
فؤاد حسيب

تحريرا فى ٢ أبريل سنة ١٩٣٢

محضر جلسة الاختتام الرسمية

يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

في منتصف الساعة الخامسة من مساء يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ شرف دار معهد الموسيقى الشرقي حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقي باشا رئيس مجلس الوزراء ونائب جلالة الملك يحف به الوزراء وكبار رجال الدولة .

وبعد أن عزفت فرقة معهد الموسيقى الشرقي السلام الملكي ، نهض حضرة صاحب المعالي وزير المعارف ورئيس المؤتمر وألقى خطبة الاختتام التي قوبلت فقراتها بالتصفيق . وتلا حضرة صاحب العزة الأستاذ محمد زكي علي بك عضو لجنة تنظيم المؤتمر ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . ثم أعقبه حضرة البارون كارا دي فو بالنيابة عن حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب وألقى كلمته باللغة الفرنسية وقد قوبلت بتصفيق الاستحسان من الحاضرين . وتلاه حضرة السيد حسن حسني عبد الوهاب رئيس الوفد الرسمي التونسي وحاكم المهدية فألقى بالنيابة عن أعضاء المؤتمر أبناء البلاد العربية خطابا نفيسا باللغة العربية قوطع بالتصفيق . ثم ألقى جناب الدكتور فارمر كلمة نفيسة باللغة الانجليزية قوبلت بالاعجاب والاستحسان ، وأعقبه الأستاذ زامبييرى فألقى خطبة بليغة باللغة اللاتينية .

ثم نهض حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر وقال : " الآن أرجو من حضرة صاحب الدولة نائب جلالة مولانا الملك ورئيس الحكومة أن يتفضل باعلان اختتام المؤتمر " فوقف دولته وقال " باسم جلالة الملك أختتم مؤتمر الموسيقى العربية " وهتف وقتئذ حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك رئيس المعهد بحياة جلالة الملك ثلاثا باللغتين العربية والفرنسية وردد الحاضرون هتافه بحماسة شديدة . ثم عزفت فرقة المعهد النشيد الملكي .

سكرتير عام المؤتمر
دكتور محمود أحمد الحفني

خطبة حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس المؤتمر
فى حفلة اختتام المؤتمر

صاحب الدولة ، حضرات السادة

اليوم وقد أتمّ المؤتمر جلساته ، فقد وجب توجيه عظيم الشكر لجميع حضرات أعضائه على ما بذلوا من همّة ، وأبدوا من خبرة ، وأسدوا من خدمة جليلة لفنّ الموسيقى العربيّة .

ولست أغفل ما ضحوا به من ثمين وقتهم ، وما أظهروا من تعاون يحمدون عليه رغبة فى الوصول إلى نتيجة ترفع شأن الفنّ وتنهض به ، وتضع له من القواعد ما يصح أن يتخذ هدى ومنارا للشتغلين به ، وأساسا يشاد عليه رقيه وتقدمه فى المستقبل إلى أن يصل بفضل المخلصين له والنابغين فيه إلى ذروة الكمال .

وإنّ اجتماع هذا المؤتمر وما ضمّ من العلماء من مختلف البلدان الغربيّة والشرقيّة المطّلعين على أسرار فنّ الموسيقى العربيّة المحبين له واجتماعهم فى صعيد واحد بالقاهرة عاصمة مصر ، لما يقدّم لنا برهانا جديدا على أنّ التعاون الفكرىّ بين جميع الأمم وفى جميع نواحى النشاط العقلىّ من علم وفنّ وصناعة يؤدى إلى أحسن الثمرات. والحكومة المصرية تلحظ بعين السرور أنّ علماء الغرب فى معاونتهم للشرق إنما يعاونونه لينهض فى حدود مدنيته ، ويرقى إلى أسمى الدرجات فى دائرة تقاليده بغير أن يعتور مميزاته الخاصة تغيير أو يلحقها فساد .

ويسرنا أنّ ذلك رأى أعضاء هذا المؤتمر ، فقد أرادوا بفنّ الموسيقى العربيّة أن ينهض وينشط فى دائرة الاحتفاظ بطابعه ومميزاته الخاصة . ولقد أسفر بحثهم عن مقترحات عدّة ووصايا تنفع علم الموسيقى وتزيد فى ثروة الفنّ ، ووصلوا إلى نتائج ذات فائدة عظيمة نغتبط بسرد طرف منها .

فقد قامت لجنة التسجيل بتسجيل عدد كبير من الأغانى العربية التى لم تسبق إذاعتها من قبل . ووضعت الأسس والقواعد التى تجرى عليها عملية التسجيل فى المستقبل ، والتى تراعى فى الاحتفاظ بالأسطوانات التى تسجل . وذلك من حيث الترتيب والتنسيق من الوجهات التاريخية والفنيّة والاقليمية . وستستمر أعمال التسجيل بناء على هذه الأسس حتى يتم الحصول على مجموعة فنيّة وافية .

وانتهت لجنة المقامات إلى تحديد المقامات وحصرها وتحليلها ومقارنتها بما يماثلها فى سائر البلاد العربية . وكذلك فعلت بشأن الضروبات .

وأجرت لجنة السلم الموسيقى أبحاثا دقيقة وتجارب متعددة لتحديد مسافات السلم الموسيقىّ المستعمل فى مصر ، وبحثت فى إمكان إدخال السلم المعتدل فى الموسيقى العربية فلم يتيسر لها البت فى هذه المسائل

لدقتها وتشعب الآراء فيها وقصر الوقت اللازم للاختبارات الكافية . وستعنى الحكومة بهذا الأمر أملا فى الوصول إلى غاية مرضية.

ولقد حوى تقرير لجنة التعليم بيان القواعد الأساسية لتعليم الموسيقى العربية ودراستها والآلات الواجب استعمالها والوسائل المؤدية إلى ذلك من حيث التدريس والمؤلفات . وعنيت بصفة خاصة ببحث المؤلفات الموسيقية التى وضعها شباب المؤلفين المصريين ، ونصحت لهم أن يتجنبوا الطريق الذى سلكوه لتكون الموسيقى عربية خالصة من ألوان الموسيقى الغربية .

وقدمت لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات بيانا وافيا للمخطوطات العربية الهامة التى تجب العناية بدراستها والرجوع إليها لمعرفة تاريخ الموسيقى العربية وأصولها ، وتحقيق الغاية التى ينشدها المؤتمر باحياء مجد الموسيقى العربية ، كما بينت فيه ما ترجم وما نشر من تلك المخطوطات .

وأوصت بتوجيه النظر إلى ما نشر من المؤلفات العربية من مطبوع ومخطوط باللغات الأجنبية . وناشدت حضرات المستشرقين المشتغلين بالموسيقى العربيـة أن يعنوا بنشر المتن العربى لكل مؤلف من تلك المخطوطات .

وقد فحصت لجنة الآلات عن جميع الآلات الموسيقية المستعملة فى البلاد العربية ، واختارت منها ما يصح ضمه إلى الآلات المستعملة فى مصر ، لزيادة القوة الموسيقية فى فرق العزف ، وأشارت بادخال بعض تحسينات على الآلات المستعملة الآن ، كما بيّنت وسائل تنظيم متحف للآلات الموسيقية .

أما لجنة المسائل العامة فقد عنيت ببيان الوسائل المؤدية لترقية الموسيقى العربية والوصول بها إلى الدرجة المبتغاة لها من رفعة الشأن مع الاحتفاظ بطابعها ومميزاتها .

وهذا المجمل لأعمال اللجان يستوجب الثناء والحمد ويقوّى أمل الحكومة فى متابعة السير فى خطتها لتشجيع هذا الفنّ والنهوض به إلى الدرجة الرفيعة .

وإنّا لنشكر جميع حضرات أعضاء المؤتمر على ما أظهروا من نبل العواطف بتقديرهم نهضة الموسيقى فى مصر ، ورغبتهم فى اتخاذها مركزا للدراسات العلمية والفنية الخاصة بالموسيقى العربية. وأملنا وطيد فى أن نصل للغاية المبتغاة باستمرار الاستفادة من ثمرات قرائحهم وتعاضد مصر والأمم الشرقية ، ذلك التعاضد الذى تجلى بأوضح صورة ، وأظهره ممثلوهم ومندوبوهم بما أبدوه من روح الاخاء والمودة والرغبة الصادقة فى العمل .

ولقد شاهدوا بأعينهم فى أثناء مقامهم بمصر نفس الروح وقد تجلّت فى جميع طبقات المصريين ، وعلى لسان كتّابها بمـا أظهروا من الحفاوة بهم والاقبال عليهم والتهافت لحضور ليـالى السمر التى توالى إحياؤها فى هـذا المعهد الجميل الذى كان لرجاله نصيب مذكور فاشتركوا فى جميع لجان المؤتمر اشتراكا فعليا وعاونوا فى ترتيبه وتنظيمه والحفاوة بضيوفه .

وإنى أغتنم هـذه الفرصة فأسدى لهم وللسكرتير العام جزيل الشكر على هذه المعاونة الكبيرة ، كما أنى أبعث بتحيتى لذلك العالم الفاضل الذى منعته صحته من حضور جلسات المؤتمر ، وهو جناب البارون دى إرلنجر نائب رئيس المؤتمر الفنىّ ، فانى أرى من واجبى أن أعلن تقديرنا لمساعداته الجليلة ، إذ يرجع له فضل كبير فى العمل فى تنفيذ مشروع عقد هذا المؤتمر وقد أخذنا بكثير من نصائحه .

وستعنى الحكومة بدراسة رغبات المؤتمر واقتراحاته العناية الواجبة لهـا ، تلك العناية التى تحوطها رعاية جلالة المليك المعظم ، وكان من مظاهرها أن تفضّل جلالته فاستقبل وفدا ممثلا لأعضاء المؤتمر ، وأناب حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقى باشا رئيس الحكومة عن شخصه الكريم فى حفلة ختام هذا المؤتمر ، كما أنابه فى حفلة افتتاحه . وسيتفضّل الليلة بتشريف الحفلة التى تقيمها وزارة المعارف تكريمـا لحضرات أعضاء المؤتمر . وإنّ ما ترمى إليه نفسه الكبيرة من الرغبة فى رقىّ هـذا الفن وإحاطته بكل ما يؤدّى لرفعة شأنه لكفيل بتحقيق هذه الأغراض .

وأدعو الله العلىّ القدير أن يطيل فى حياته الغالية حتى يرى مصر واصلة مكانتها من المجد والرفعة ، بالغة ما ينشده لهـا من الجلال والعظمة ، وأن يقرّ عينه بصاحب السمو الملكى ولىّ عهده المحبوب الأمير فاروق .

ترجمة خطاب جناب البـارون كارا دى فو فى حفلة اختتام المؤتمر

حضرة صاحب المعـالى الوزير

دعيت ثانية للتشرف باسداء معاليكم واجب الشكر بالنيابة عن زملائى الغربيين . وأظن أننى أستطيع أن أقول بأننا أجبنا جهد المستطاع عن كل الأسئلة التى وجهها إلينا منظمو المؤتمر، ونفّذنا إرادة صاحب الجلالة الملك وفقا لاشارة جلالته وعملا بارادته السامية ورغبة جلالته فى ترقية الموسيقى العربية وجعلها فنّا منظما قائمـا بنفسه أهلا للاقبال عليه ولأن يكون فخرا لمصر .

وما عملنا إلّا خطوة أولى يجب أن تتبع بأعمـال أطول وأعظم بالنسبة لطبيعة بعض المسائل الواسعة المدى وبعض النقط الدقيقة التى تستلزم التجارب الكثيرة وجمع كثير من المعلومات .

إنّ الموسيقى الشرقية عالَم عظيم وليست موضوعا يمكن استيعاب البحث فيه فى يوم أو فى ثلاثة أسابيع. ويشعر الانسان بهذا التأثير إذا ألقى نظرة على فهارس الكتب الموسيقية القديمة .

إنّ دار كتبكم قد سبقت إلى ما يوجب الثناء فطبعت فهرسا للكتب الخاصة بالموسـيقى الشرقية وهو فى الحقيقة مجلد صغير .

إننا لم نواجه مبحثا أكثر أهمّية وأعظم شأنا من مسألة تأثير الموسـيقى الشرقّية فى الموسـيقى الغربيّة فى القرون الوسطى .

إنّ التسجيل قد أنتج مجموعات عظيمة من الأقراص بفضل إخلاص الفرق الوافدة من البلاد المختلفة كمراكش والجزائر وتونس وتركيا والعراق ، وبفضل نشاط الفرق المصرية . ولكن بقى علينا كثير لم يجمع فى البلاد الأخرى لاسيمـا الواحات وبلاد العرب وحدود البلاد العربيـة والسودان والبربر. ويحسن أن يعمل على تسجيل هذه للمقارنة بينها وبين الأقراص المعبّأة من موسيقى الأغانى الشعبية ولاسيّما الأندلسية .

إنّ جمع مجموعات الآلات الموسيقية لعمل شاق يستلزم السنين الطويلة . وقد بدأت مصر — ولله الحمد — الخطوات الأولى منه وأشارت لجنة الالات بالارشادات والمعلومات اللازمة لذلك .

هذا ما يخص المسائل الواسعة المدى، أمّا المسائل الدقيقة بل الشائكة — إن أردت — فأهمها اثنتان: تتابع المقامات وإمكان الاقتناع بأرباع الأصـوات بالتقريب . وهنا لا يكفى العلم وحده ، بل تدخل عناصر فنية وپسيكولوجية .

غير أننا نستطيع أن نبذل المعونة للوسيقيين الشرقيين ليجتنبوا المناقشات غير المنظّمة بما نبث في نفوسهم من طرق البحث والتحليل على النمط الأوربيّ .

وإنّي أذكر مثالا لذلك الصوت المعروف بالسيكاه الذى أثار مناقشات حادة ، وهو الصوت الثالث من ديوان المقـام . ويظهر أنّ الموسيقيين الشرقيين يريدون أن يثبتوا سيكاه وحيدة مطلقة أو مثلا أعلى للسيكاه . وقد قال لهم العلماء الغربيون : حللوا وميّزوا لأن سيكاكم يمكن تغـيّرها مع المقامات حتى إن المقـامات نفسها تختلف باختلاف البلدان ، ولقد وجدنا بعـد التجارب أنّ مقام الراست والسـيكاه على حسب العزف عند كبار المغنين مرتفعين قليلا فى سوريا عن مثليهما فى مصر، وهما فى تركيا أكثر ارتفاعا منهما فى سوريا . وعلى العموم قد تحققنا أنّ فى مصر استعدادا فطريا لدى المغنين والعازفين للاقتراب من الصواب .

وإذا كان يا معـالى الوزير اتساع مدى بعض الأسئلة ودقة بعضها الآخر لم تصل بنا إلى ما كنّا نرجو من التمام ، وإنمـا كانت عملا تمهيديا حافزا إلى الغاية ، فاننا لا نزال مغتبطين بما وصلنا إليه . وهذا التعاون المشـترك فى ثلاثة الأسابيع قد ملأ قلوبنا افتتانا واستفادة . والآن وقد تعارفنا وحددنا طرق العمل فما أسهل علينا وأحبّ إلينا من الاستمرار فيه يدا واحدة والاشتراك فى ترقية الفنّ الشرقيّ بطريق النشر والمراسلة وتنمية العمل الذى ابتدأنا فيه خدمة لأمانيّ صاحب الجلالة الملك المعظم .

خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب فى حفلة اختتام المؤتمر

يامعـالى الوزير

لى الفخر الكامل بأن أتقدم إليكم مرة ثانية فى هذا المعهد نائبا عن البعثات الشرقيّة ، منوّها بمشروع مؤتمر الموسيقى الذى كان من أجلّ مبتكرات مصر فى هذا العهد الجديد من تاريخ الشرق العربى . وقديمـا كانت الوفود لا تنقطع عن أبواب الخلفاء من الأمويين والعباسيين والفاطميين ، تحمل إليهم جنى العلم وثمر القرائح من أطيب ما تنتجه أذهان العباقرة وجهابذة الأدب . فأدرك الخلفاء بأنّ محصول المدارك هو جهد موزع بين الأقطار خليق بهم أن يجمعوه ويستثمروه لازدهار المدنية التى كانت من أجلّ مبتغياتهم فى نهضة الاسلام العربيّة ، فحرصوا على استقدام الوفود إلى ما يكاد يقرب من الهيام ، ولطالمـا أمروا عمّالهم بأن يوفدوا عليهم حفّاظ اللغة وحمـلة الأدب ونقّاد القريض ورواة الطرف والنوادر ومشاهير الموقعين والملحّنين لكى تتباهى بهم مجامعهم ، وتزدان قصورهم . وهكذا نمت الحضارة بجميع مظاهرها إلى أن بلغت أقصى مداها فى دمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وقرطبـة . والحضارة لا تزهو ولا تنمو ما لم يتكامل بنـاؤها العلمىّ والفنىّ والذوقىّ ، والألحان من أسمى متمّماتها . وما كنّا لنجد فى زاوية من زوايا التاريخ مجتمعا متحضرا مهذبا ينقصه وجود فطـاحل من الملحّنين يقفون إلى جانب أئمة اللغـة والفقـه ونوابغ العـلوم الرياضيـة والطبيعية .

لكن لمـا تدلّى نجم الشرق وذوت أفنانه بسبب ما توالى عليـه من الأحداث تولت عنه الحضارة إلى ناحية أخرى من الأرض ، ووقف فيه كل شىء حتى الفنون الجميلة ، وهى من أبهى خواصـه ومميزاته . فتردّى فى الحضيض ونام نومه العميق قرونا طوالا .

والآن وقد أخذ الشرق يستيقظ ويستعيد مكانته الأولى يجدر به أن ينشط لتجديد حضارته وابتعاث ما كان منها لأسلافه ممـا طوته القرون الغوابر على يد مصر الأثيلة التى أصبحت بهمّة ملكها المفرد وسعى رجالها الأفذاذ قبلة لأنظارنا جميعا .

وترون معاليكم أنكم حين دعوتمونا ، لبّينا ، فلبّيك يامصر ، لبّيك وسعديك .

وقد يجمع الله الشتيتين بعد ما يظنان كلّ الظن ألا تلاقيـا

وأكبر مزية سيخلدها لك تاريخ الفنون الجميلة إلى دهر الداهرين القرار الاجماعى الصادر من أعلى منبر فى هذا المؤتمر بحماية الألحان العربية من العجمة، تلك التى كادت تبتلعها وتقضى عليها القضاء الأخير . وما حماية الألحان إلّا حفاظ لروح القوم الخالدة . وفيك يا مصر يرجى الحفاظ . وها نحن أولاء من خلف أعوان وأنصار .

وقبل أن نختم هذه الكلمة نرى من واجب الضيافة الكريمة التى حيينا أياها فى وادى النيل من جلالة الملك المعظم وحكومته وشعبه أن نرفع لهم جزيل الامتنان ووافر الثناء على ما لاقيناه من الحفاوة والاكرام ، وكذا للنتائج الغالية التى سنعود بها إلى أقطارنا رافعى الرءوس، ونفوسنا ممتلئة إعجابا بأننا أعدنا إلى الشرق — على يد مصر — ميزته الفنيّة وألحانه الشجيّة وتراثه القديم .

فدومى يا مصر لنهضة الشرق وذويه رافلة فى مطارف العزّ والبهاء للحضارة والجمال والخلود .

ترجمة خطاب جناب الدكتور هنرى فارمر فى حفلة اختتام المؤتمر

لقد كان من نصيبي أن أقول كلمة فى الختام بالانجليزية ، وإنّ كلماتى كيفما عنيت بانتقائها لتعجز عن التعبير عما أشعر به ويشعر به زملائى المندوبون الأجانب من السرور الذى منحنا إياه هذا المؤتمر . كما أننا لن نستطيع أن نعبّر تعبيرا كافيا عن عظيم ثنائنا وعميق شكرنا لحضرة صاحب الجلالة الملك لرعايته الكريمة للموسيقى العربيّة وتفضله بالاشارة بعقد هذا المؤتمر .

وإنّ المعاضدة الجليلة الشأن التى أمدنا بها معالى وزير المعارف ولجنة تنظم المؤتمر فى تسهيل أعمالنا وفى جعل أوقات فراغنا مقرونة بالسرور تضطرنا إلى أن نقدم لهم أصدق عواطف شكرنا .

وإنّى فى الواقع أرغب فى أن أعبّر بالنيابة عن زملائى المندوبين عن عظيم شكرنا لكل فرد اتصل بالمؤتمر لعنايتهم اللطيفة فى جعل ذكرى إقامتنا فى مصر خالدة فى نفوسنا .

واسمحوا لى أن أقول كلمة فى الختام . لما كنت قد وقفت حياتى على خدمة الموسيقى العربيّة أعنى القديمة منها ، فانّ هذا المؤتمر كان سبب مسرة خاصة لى ، إذ قد جعل الأمجاد من رجال الثقافة العربيّة فى العصور الغابرة يحيون مرة أخرى . وإنّ سماع الموسيقى الرائعة التى وضعها أسلافنا الموسيقيون الذين قضيت سنين عدّة فى الكتابة عنهم أدخل على قلبي سرورا عظيما . وإنّى بالرغم من صعوبات كثيرة أشعر عن يقين أنّ هذا المؤتمر سينتج ثمارا دانية القطوف . نعم لقد كان هناك تضارب فى الآراء ، ولكنا سنستطيع مع شيء من الصبر والتسامح أن نجد طريقا أمينا للمستقبل .

وهناك أمر واحد لاريب فيه وهو أنّ الموسيقى العربية لاتستطيع أن تقف جامدة ، فالمدنية العصرية مع تياراتها الجارفة التى لا تعوقها العقبات ستدفع الموسيقى العربيـة إلى التقدم إلى الأمام . وعلينا متى ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحرص على أن تسلك طريقا يحفظ روحها الوطنية وطابعها ، لأنّ فقدانها ذلك الميراث المجيد يعدّ كارثة عظيمة .

وعلينا أن نمنع وقوع هذا ، ويجب أن تعنى مصر بالمحافظة على ذلك المجد ، فهى التى أنبتت الحسين ابن على المغربى والمسبحى فى القرن الخامس بعد الهجرة . وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتبا على طراز كتاب الأغانى العظيم لمؤلفه أبى الفرج . ومصر هى التى أهدت إلى العالم الاسلامى الفلكى الشهير ابن يونس الذى وضع أيضا كتابا خاصا فى تمجيد العود بعنوان " العقود والسعود " . ومن أرض النيل المبارك خرج

ابن الهيثم الذى وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفى هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية، وقد كانت رسالته فى الموسيقى على جانب من الخطورة إذ ورد ذكرها واستشهد بها فى الكتب العبرية . وقد كان البياسى المعدود من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا بلغ شيئا من الإجادة ، وعلم الدين قيصر الذى كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره فى نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصرى آخر وضع مؤلفا فى الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث فيه فى تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . وجميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع للهجرة .

واليوم وذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية لاتزال ماثلة بجمالها أمام أعيننا، نشعر أن مصر ستتخذ مرة أخرى مركزا ساميا ممتازا فى طليعة البلدان فى عالم الفنون الاسلامية ، فترسم الطريق فى هذا الفن الشريف المجيد لغيرها من البلدان العربية وتنقش اسمها على تاريخ الموسيقى فى الأقطار الشرقية .

ترجمة خطاب جناب الأستاذ جوستو زامبييرى فى حفلة اختتام المؤتمر

حضرات أصحاب المعالى وزراء الحكومة المصرية

حضرة رئيس المؤتمر المحترم

حضرات العلماء الأماجد

حضرات الحاضرين الكرام

إنّ التبادل المستمر فى الشعور والأفكار بين الأمم القريبة والنائية قد حصل فى غالب الأحيان بوساطة الفنون ، لأنّ الفنّ له مزية قائمة بنفسها وجدت بوجود الانسان ، وجعل لهـا الأقدمون صبغة روحية ، فقد قال القديس أوجستان " إنّ الفنّ موطنه الروح فلا ينفصل عنها " .

وقد اهتم علماء إيطاليا بفنون الشعوب كلها لأنّ إيطاليا الحديثة الناهضة تعلّمت كيف تفكر للوصول إلى مطالبها العالية وتمهيد السبل لمثلها فى باقى الشعوب . والفنّ الشرقى له صبغة شخصية فى غاية الطلاوة ، ففى الفنون الحسيّة نرى الخطوط والدوائر مرسومة على ألوف من الأشكال البديعة التى أحدثت فى الغرب تأثيرا فنيا مهماً . ولمّـا اكتست هذه الفنون بالأنغام الشرقية التى تمكنت من استعمال أدقّ الأبعاد التى بين صوت وآخر وأتقنتها ولّدت فى الغرب حاسة الخيال المبدع .

وقد كان فى إيطاليا فى العصور الوسطى نزعة قائمة على نقض الأنغام الكروماطيقية والهارمونية والاقتصار على الدياطونيقية ، ولكنّا نشاهد فى العصور الحديثة حركة يقصد بها العود إلى الأنغام المهملة ، فاتجهت لذلك الأفكار إلى الشرق لأن الروح الموسيقية التى تكتنف الأرض وتصل الشعوب بعضها ببعض قادت الأفكار فى هذه المرة أيضا إلى المسلك القديم الذى سلكه الفنّ وهو الاتجاه دائمـا من الشرق إلى الغرب .

يأيها العرب الأماجد إنّ معرفتكم لتاريخ هذا الفن وعلومه التى لم تزل غامضة علينا بعض الغموض سيكون لها فى هـذا المؤتمر شأن عظيم ، فانّ نهضتكم الموسيقية وأعمال سلفكم ومؤلفات علمائكم كشرف الدين هرون وغيره مما لم تنشر فوائدها بعد ، سيكون لها حظّ عظيم من البحث والتنقيب فى هذا المؤتمر الذى دعوتم إليه علماء أوربا .

ومن البديهىّ أنّ انتشار العلوم يساعد على المحافظة على الفنون ، وقد ذكر ذاك القديس السالف الذكر " إنّ العلم المجرد عن الفن إنما هو معرفة سطحية " لذلك أرى أنّ رقىّ الفن الذى هو ضالتكم المنشودة سيكون ضالة المؤتمر أيضا .

وفى الختام أشكر الحكومة المصرية السنية التى شرّفتنى بدعوتى إلى هذا المؤتمر ، وإنّ لى الشرف العظيم بأن أرفع إلى أعتاب جلالة ملك مصر العالية أصدق وأخلص عبارات الاجلال والاعتبار عن نفسى وعن المعهد الملكى بميلانو والجمعية الايطالية العلمية الموسيقية . وأتمنى لهذا المؤتمر نجاحا باهرا .

الفصل الحادى عشر

حفلة الأوبرا

صورة الدعوة

لمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية يتشرف وزير المعارف العمومية بأن

يدعو ....

لحضور حفلة موسيقيّة تمثيليّة بدار الأوبرا الملكية فى مساء الأحد ٣ أبريل سنة ١٩٣٢ .

وسيتفضل حضرة صاحب الجلالة الملك بتشريفها فى الساعة ٩ مساء .

الحضور بملابس السهرة .

برنامج حفلة الأوبرا الملكية

فى مساء الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

السلام الملكى

خطبة مندوب أعضاء المؤتمر

١ — فرقة العقاد الكبير بمعهد الموسيقى الشرقى (برياسة مصطفى العقاد أفندى) :

(١) مقدمة مقام حجاز ... ... وضع محمد فخرى أفندى

(٢) تقسيم قانون ... ... محمد العقاد أفندى

(٣) سماعى حجاز همايون ... ... وضع يوسف باشا

٢ — فرقة العراق :

(١) مارش جلالة الملك (رمز الأخوّة بين مصر والعراق) ... ... وضع عزورى أفندى

(٢) نشيد جلالة الملك ... ... تلحين محمد القبانجى أفندى مغنى الفرقة

(٣) مقام بهرزاوى

(٤) طقطوقة

٣ — طنبور — مسعود جميل بك :

(١) تقسيم

(٢) بشرف كردلى حجاز كار... ... ... وضع واسيل أفندى

(٣) سماعى شد عربان ... ... وضع جميل بك

٤ — فرقة تونس :

(١) إنشاد المـاية ... ... (ورب ليل انتهى فيه نجمه)

(٢) موشح ميزان برول ... ... (داعى المحبة دعانى)

(٣) درج ماية ... ... (هب النسيم تخلخل الشميعة)

(٤) ختم .. .. (على من تكون هذه الزيارة)

٥ — فرقة مراكش :

(١) إنشاد (لولاك ما همت وجدا) ... (يغنيه محمد شويكه مغنى عظمة سلطان مراكش)

(٢) صنعة من بسيط حجاز الكبير ... (مرحبا أهلا وسهلا بالحبيب)

٦ — فرقة سوريا :

(١) قطعة موسيقية مقام نهاوند ... ... وضع الأستاذ شفيق شكيب

(٢) تقسيم كمان ... ... الأستاذ توفيق صباغ

(٣) قطعة غنائية قديمة (إنّ العيون السود) يغنيها صالح محبك أفندى

استـــراحة

قصيدة أحمد شوقى بك

٧ — فاصل موسيقى غنائى من الآنسة أم كلثوم :

(١) سماعى طانيوس .

(٢) قصيدة (أفديه إن حفظ الهوى) .

٨ — فرقة فاطمة رشدى :

الفصل الرابع من رواية مجنون ليلى ... ... لشوقى بك

استـــراحة

٩ — غناء من الفرقة الجزائرية :

(١) استخبار مزموم .

(٢) انقلاب مزموم .

١٠ — كمان الأستاذ سامى شوا :

(١) قطعة موسيقية مقام بياتى أصول مربع .

(٢) تقسيم .

(٣) سماعى مقام بياتى أصول دارج .

١١ — فرقة يوسف وهبى :

(١) فصل من رواية قمبيز ... ... لشوقى بك

السلام الملكى

ترجمة كلمة جناب الأستاذ الدكتور كورت زاكس فى حضرة جلالة الملك فى الحفلة التى أقيمت بدار الأوبرا الملكية نائبا عن أعضاء المؤتمر

مولاى

أنجزنا أعمالنا ، وأوشكت أن تنتهى الأسابيع الثلاثة المقررة لاقامتنا ، وهذه المدة وإن كنا قضيناها جميعها فى العمل كانت ملأى بالتجارب الحديثة والمؤثرات الكثيرة ، وأكبر أثر تركته فى نفوسنا نحن القادمين من الغرب ماشهدناه فى هـذا البلد من سناء شمسه المشرقة ، وخصب أرضه العظيم وحقا إن مصر بلد اللانهاية والخلود .

وقد دلتنا أهرامها بجلالها على أن حياتنا حقيرة وعلى أنه يجب أن ندرك أنّ التاريخ يبعد مداه عن حدود بضعة الأجيال التى نذكرها .

ومتى هجرنا أعماق المصاطب وأبهاء متاحف الآثار القديمة يستولى على نفوسنا أثر لا يقل أهمية عن الأول ، وهو أن هذا البلد المملوء بالذكريات الجليلة فوق إعجاب علماء الآثار المجدين واستغراب السائحين .

طوفوا فى شوارع القاهرة وانظروا من أعلى جبل المقطم تروا تحت أقدامكم من ناحية أرضا عجيبة لا مثيل لها جمعت بين الصحراء المجدبة والمزارع الخضراء وأهراما وقبورا للسلمين ومساجد ، ومن ناحية أخرى مصانع وثكنات ومستشفيات حديثة.وما أجمل أشعة الشمس البنفسجية وقت غروبها عند ما تحيط بجميع هذه المشاهد . فهـذه البلاد التى نشأت قبل بلاد الغرب تريد الآن أن تقاسمها الحياة وأن تتبوأ بينها المكان اللائق بها ، فهى الأم التى تجدد صباها وأصبحت تعد نفسها أختا لبناتها. وهاك شعار المؤتمر والروح التى تتجلى فيه عن مصر ، إنّ هذه البلاد التى نعجب بجدّها ونشاطها ترغب فى ترقية موسيقاها وتجديدها ، وهى التى غذت منـذ ألف عام الموسيقى الأوربية . وقد تفضّلتم جلالتكم فـدعوتمونا وأدركتم مع منظمى المؤتمر أنّ هناك صعوبات جمّة تقف فى سبيل إصلاح الموسيقى العربية ، لكنكم ذللتم هذه الصعوبات ، وتحملتم أعباءها لأنّ الغرض هو توسيع نطـاق فن الموسيقى العربيـة دون التورط فى تقليـد أوربا تقليدا أعمى . فعلينا أن نسعى فى هدوء إلى الرقى الذى ننشده لأنّ الطفرة بعـد انقضاء ألف عام كثيرة الضرر . كما يجب علينا أن نضـع أسلوبا جديدا دون أن نهمل شيئا من التراث النفيس الذى خلّفته لمصر هـذه الأجيال الكثيرة .

ولقد دعوتمونا — ياصاحب الجلالة — للمعاونة فى هذا المسعى فأطعنا أوامركم وقبلنا دعوتكم مغتبطين مسرورين ، وأبدينا رأينا باخلاص وحرّية ، وتناقشنا كثيرا إلى حد المنازعة أحيانا ، وكنا نعمل فى كل وقت بروح واحدة حتى تسنّى لنا تذليل كل الصعوبات ، وهى الروح التى تعدّ الموسيقى عاملا أساسيا لنشر المدنية لاسيّما الموسيقى العربيـة بدقتها ومحاسنها ، وحللنا كثيرا من المعضلات بأغلبية الآراء ان لم يكن بالاجماع . وممـا يخلد الذكرى العظيمة لهذا المؤتمر فى الأجيال المقبلة أنه سجّل بالحاكى (الفونوغراف) أجمل القطع الموسيقية الشرقيـة من مراكش إلى العراق ، ووضع قواعد لطبع جميع المؤلفات التى تشرح ماضى الموسيقى الجليل منذ العصور القديمة ، وهذه المؤلفات أساس هام لترقية الموسيقى ، كما وضع منهاجا مفصّلا لتعليم الموسيقى فى المدارس ، ويعد هذا المنهج مبدأ وضمانا لاصلاح الموسيقى المصرية. وسيكون جميع ذلك فخرا للمؤتمر فى العصور الآتية. وهناك مسائل لم يتيسر للمؤتمر حلها بكيفية جلية قاطعة ، لاسيما المسائل الخاصة بتكوين السلّم. ولا يظنن أحد أن المباحثات فى بضعة أسابيع تنير الظلمات وتحل جميع المشكلات التى تركتها الأجيال السابقة ، على أنهـا بالرغم من كل ذلك قـد شقّت الطريق وفتحت السبل وخففت العبء عن كل جماعة أو فرد يناط به فى المستقبل أجراء مباحث فى هذا الصدد .

وإذا كنا نجحنا بعض النجاح ، فليس الفضل فى ذلك لنا إنمـا يرجع الفضل إلى المصريين أنفسهم وإلى الجمـاعات المتّقدة قلوب أعضائها غيرة ، تلك الجمـاعات التى اجتمعت بمعهد الموسيقى الشرقى والتى قامت منذ سنين بالعمل على إصلاح الموسيقى على أساس التواتر. كما يرجع الفخر إلى لجنة تنظيم المؤتمر التى أعدّت بطريقة منظمة وافية المسائل المطلوب حلها ، وإلى حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية الذى كان له أكبر الفضل بمـا له من السلطة والمكانة .

على أنه يجب علينا أن نذكر قبل كل شيء الأيادى البيضاء التى أسداها ، حضرة صاحب الجـلالة الملك إذ أنه ارتأى عقد هذا المؤتمر وحاطه بعنايته ووضعه تحت رعايته .

وفى الختام نقدّم الشكر الجزيل لجـلالته ونرفع إلى سدته واجب الاخلاص ، وعلينا قبـل أن نغادر هذا البلد الجميل الذى اشتهر أهله بالكرم والاكرام أن نقف ونقول مع السلام الملكى .

ليحى جلالة الملك　　ليحي جلالة الملك　　ليحي جلالة الملك

قصيدة أحمد شوقى بك

فى الحفلة التى أقيمت بدار الأوبرا الملكية

نَزَلَ الْمَنَاهِلَ والرُّبَا آزَارُ ... يَحْدُو رَبِيعَ رِكَابِهِ النُّوَّارُ
يَخْتَالُ فى وَشْيِ الرِّيَاضِ وَطِيبِهَا ... وَتَزُفُّهُ الرَّبَوَاتُ وَالأَنْهَارُ
سَمَحَ البَنَانِ بِكُلِّ مَازَانَ الثَّرَى ... فَالْوَشْيُ يُوهَبُ وَالْحُلِيُّ يُعَارُ
مَلأَ الْخَمَائِلَ مِنْ تَصَاوِيرٍ كَمَا ... مَلأَ الزَّفَارِفَ بِالدُّمَى الْخَفَّارُ
فِى كُلِّ دَوْحٍ دُمْيَةٌ وَمِنَصَّةٌ ... وَبِكُلِّ رَوْضٍ صُورَةٌ وَإِطَارُ
حَدَجَتْهُ بِالْبَصَرِ الْخَمَائِلُ مِثْلَمَا ... حَدَجَتْ بِعَيْنَيْهَا الْعَرُوسَ الدَّارُ
لَبِسَتْ لَهُ الآمَالُ بَهْجَةَ شَمْسِهَا ... وَتَزَيَّنَتْ لِلِقَائِهِ الأَسْحَارُ
حَيَّتْهُ بِالنَّغَمِ الْهَوَاتِفُ فِى الضُّحَا ... وَتَرَنَّمَتْ بِثَنَائِهِ الأَوْتَارُ
وَالْمَاءُ يَطْفِرُ جَدْوَلاً وَيَفِيضُ مِنْ ... عَيْنٍ وَيَخْبِطُ فِى الْقَنَا وَيَحَارُ
جَرَّ الإِزَارَ فَكُلُّ رَوْضٍ حَامِلٌ ... مِسْكاً وَكُلُّ خَمِيلَةٍ مِعْطَارُ
فِى كُلِّ ظِلٍّ مِزْهَرٌ مُتَرَنِّمٌ ... وَوَرَاءَ كُلِّ نَضَارَةٍ مِزْمَارُ
وَعَلَى ذُؤَابَةِ كُلِّ غُصْنٍ قَيْنَةٌ ... اَلصَّنْجُ خَلْفَ بَنَانِهَا وَالطَّارُ
وَالنِّيلُ فِى الْوَادِى نَجَاشِىٌّ مَشَى ... فِى رَكْبِهِ الرُّؤَسَاءُ وَالأَحْبَارُ
سَحَبُوا الطُّقُوسَ وَرَتَّلُوا إِنْجِيلَهُمْ ... فَتَعَالَتِ الصَّلَوَاتُ وَالأَذْكَارُ

*
* *

نُزَلاءَ مِصْرَ حَلَلْتُمُ بِفُؤَادِهَا وَحَوَتْكُمُ الأَسْمَاعُ وَالأَبْصَارُ
ضَيْفًا عَلَى التَّاجِ الْكَرِيمِ وَطَالَمَا هَتَفَ النَّزِيلُ بِهِ وَغَنَّى الجَارُ
تَاجٌ كَقُرْصِ الشَّمْسِ مِلْءُ إِطَارِهِ عِتْقٌ وَمَجْدٌ تَالِدٌ وَفَخَارُ
وَكَأَنَّ كِلْتَا صَفْحَتَيْهِ مِنَ السَّنَا وَمِنَ التَّلَبُّسِ بِالشُّمُوسِ نَهَارُ
نَحْنُ الْكِرَامُ إِذَا مَشَى فِي أَرْضِنَا ضَيْفٌ وَنَحْنُ بِأَرْضِنَا أَحْرَارُ
مِصْرُ تَرَى الْفَنَّ الْجَمِيلِ وَمَهْدُهُ تُنْبِيكُمُ عَنْ ذَلِكَ الآثَارُ
عُمِرَتْ بِمُوسِيقَى الْجَمَالِ تِلاَلُهَا وَتَفَجَّرَتْ عَنْ مَائِهِ الأَحْجَارُ
وَادٍ كَحَاشِيَةِ النَّعِيمِ وَأَيْكَةٌ مَا لِلْبَلاَبِلِ دُونَهَا أَوْكَارُ
مِنْ عَهْدِ إِسْمَاعِيلَ لَمْ تَخْلُ الرُّبَا مِنْهُمْ وَلَمْ تَتَعَطَّلِ الأَشْجَارُ
مِمَّا يُتِيحُ اللهُ جَلَّ جَلاَلُهُ لِعِبَادِهِ وَتُسَخَّرُ الأَقْدَارُ
فِي كُلِّ جِيلٍ عَبْقَرِيٌّ نَابِغٌ غَرِدُ اللَّهَاةِ مُفَنِّنٌ سَحَّارُ
قَضَى عَلَى الشَّوْكِ الْحَيَاةَ وَكَمْ دَعَا لِلسَّيْرِ فِي الْوَرْدِ الرِّفَاقَ فَسَارُوا
أَمَّا الْغِنَاءُ فَلَذَّةُ الأُمَمِ الَّتِي طَافُوا عَلَيْهَا فِي الْحَيَاةِ وَدَارُوا
يَا طَالَمَا ارْتَاحُوا إِلَيْهِ وَطَالَمَا حُبِسُوا عَلَى النَّغَمِ الشَّجِيِّ وَثَارُوا
وَتَرٌ تَعَلَّقَ فِي النَّعِيمِ بِآدَمٍ غَنَّى عَلَيْهِ بَنُوهُ وَالأَصْهَارُ
الْخَمْرُ وَالسِّحْرُ الْمُبِينُ وَرَاءَهُ وَالشَّجْوُ وَالزَّفَرَاتُ وَالتَّذْكَارُ
وَعَلَى تَغَنِّي النَّفْسِ فِي وِجْدَانِهَا خَلَتِ الْعَشِيُّ وَمَرَّتِ الأَبْكَارُ
أَلْحَانُ كُلِّ جَمَاعَةٍ وَغِنَاؤُهُمْ لُغَةٌ وَنَجْوَى بَيْنَهُمْ وَحِوَارُ

نَغَمُ الطَّبِيعَــةِ فِي أَغانِيهِمْ وَمَا ... تُمْــلِي الرِّيَاضُ وَتُنْشِئُ الْأَزْهَارُ
لَا تَعْشَقُ الْآذَانُ إِلَّا نَغْمَةً ... كَانَتْ عَلَيْهَا فِي الْمُهُودِ تُدَارُ
فِرْعَوْنُ فِي الْوَادِي وَصَاحِبُ بُوقِهِ ... وَقِيَــانُهُ وَالنَّــايُ وَالْقِيثَــارُ
وَتَرَنُّمَــاتُ الشَّعْبِ حَوْلَ رِكَابِهِ ... وَطَلَاسِمُ الْكَهَنُوتِ وَالْأَسْرَارُ
لَوْ عَادَ ذَلِكَ كُلُّهُ لَقِيَ الْهَــوَى ... حَتَّى كَأَنْ لَمْ تَطْوِهِ الْأَعْصَارُ

*
* *

عَابِدِينُ رُكْنُكَ مَوْئِلٌ وَمَثَابَةٌ ... لَا زَالَ يُسْتَــذْرَى بِهِ وَيُزَارُ
ثَبَتَتْ أَوَاسِي الْعَرْشِ فِي مِحْرَابِهِ ... وَأَوَتْ إِلَيْـــهِ أَئِمَّةٌ وَدِيَارُ
وَعَلَى مَطَالِعِهِ وَفِي هَالَاتِهِ ... بَزَغَتْ شُمُوسُ الْعِزِّ وَالْأَقْمَــارُ
لِلْعِلْمِ مِنْهُ وَلِلثَّقَــافَةِ حَائِطٌ ... يُؤْوَى إِلَيْــهِ وَلِلْفُنُونِ جِدَارُ
أَنْزَلْتُ فِي سَاحَاتِهِ شِعْرِي كَمَا ... نَزَلَتْ رِتَاجَ الْكَعْبَةِ الْأَشْعَــارُ
وَنَظَمْتُ فِيهِ وَفِي وَضَاءَةِ لَيْلِهِ ... مَالَمْ تَزَلْ تَجْرِي بِهِ الْأَسْمَــارُ
وَرِحَابُكَ الرَّبَوَاتُ إِلَّا أَنَّهَــا ... أَرْضُ النَّدَى وَسَمَــاؤُهُ الْمِدْرَارُ
إِفْرِيقِيَا فِي ظِلِّكَ اجْتَمَعَتْ عَلَى ... صَفْوٍ فَلَا نَزَلَتْ بِهَــا الْأَكْدَارُ
فِي الْمَــهْرَجَانِ الْعَبْقَرِيِّ تَسَايَرَتْ ... أَعْلَامُهَــا وَتَلَاقَتِ الْأَنْــوَارُ
لَمَّــا دَعَا دَاعِي الْمُــعِزِّ إِلَى الْقِرَى ... شَــدَّتْ صَحَارٍ رَحْلَهَا وَقِفَــارُ
سَفَرٌ إِلَى الْوَادِي السَّعِيدِ وَمَلْكِهِ ... حَسَدَتْ عَلَيْهِ وُفُودَهَا الْأَمْصَارُ
رَفَعُوا شِرَاعَ الْبَحْرِ يَسْــتَبِقُونَهُ ... وَلَوْ انَّهُمْ مَلَــكُوا الْجَنَاحَ لَطَارُوا

أُمَمٌ مِنَ الإِسْلَامِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا ... مَاضٍ وَأَحْدَاثٌ خَلَوْنَ كِبَارُ
وَحَضَارَةُ الْفُصْحَى وَرُوحُ بَيَانِهَا ... وَقُرَيْشٌ الْعَالُونَ وَالْأَنْصَارُ
وَحَوَادِثٌ تَجْرِى لِغَايَتِهَا غَدًا ... وَلِكُلِّ جَارٍ غَايَةٌ وَقَرَارُ

*
* *

فِى مَعْهَدِ الْوَادِى وَدَارِ غِنَائِهِ ... فَرَحٌ تَسِيرُ غَدًا بِهِ الْأَخْبَارُ
بَعَثَتْ لَهُ الدُّنْيَا كَرَائِمَ طَيْرِهَا ... مِنْ كُلِّ أَيْكٍ بُلْبُلٌ وَهَزَارُ
وَحَوَى النَّوَابِغَ فِيهِ حَوْلَ نَوَالِهِ ... مَلِكٌ عَلَى حَرَمِ الْفُنُونِ يَغَارُ
جَلَبَ السَّوَابِقَ كُلَّهَا فَتَسَابَقَتْ ... حَتَّى كَأَنَّ الْمَعْهَدُ الْمِضْمَارُ
إِحْسَانُ مَجْبُولٍ عَلَى الإِحْسَانِ لَا ... تُحْصَى صَنَائِعُهُ وَلَا الْآثَارُ
يَاصَاحِبَ التَّاجَيْنِ عِشْتَ وَلَا يَزَلْ ... يَجْرِى بِيُمْنِ أُمُورِكَ الْمِقْدَارُ
أَنْتَ الرَّشِيدُ عَلَى كَرِيمِ بِسَاطِهِ ... تُسْتَعْرَضُ الْآرَاءُ وَالْأَفْكَارُ

الفصل الثانى عشر

المقابلات الملكيه

ديوان كبير الأمناء

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس مؤتمر الموسيقى العربية

أتشرف بابلاغ معاليكم أن حضرة صاحب الجلالة الملك سيستقبل وفد مؤتمر الموسيقى العربيـة يوم الخميس ٣١ مارس الحالى الساعة (١١و٣٠) صباحا فى سراى عابدين العامرة ، فأرجو من معاليكم الحضور إلى السراى العامرة فى الموعد سالف الذكر وبصحبتكم حضرات أعضاء الوفد مع التكرم بموافاتى بكشف بأسمائهم .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ما

تحريرا فى ٢٩ مارس سنة ١٩٣٢

كبير الأمناء

سعيد ذو الفقار

كشف بأسماء حضرات رؤساء اللجان ومندوبي الدول

الذين تشرفوا بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك فى يوم الخميس ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢

الاسم	الدولة	الوظيفة	اللجنة
البارون كارادى فو	فرنسا	مستشرق	رئيس لجنة المسائل العامة
رءوف يكتا بك...	تركيا	رئيس القسم الفنى بمعهد الموسيقى باستامبول	رئيس لجنة المقامات والإيقاع والتاليف
الأب كولانجيت	لبنان (بيروت)	أستاذ بكلية الطب ببيروت... ...	رئيس لجنة السلم الموسيقى
الأستاذ الدكتوركورت زاكس...	ألمانيا	أستاذ بجامعة برلين ومدير متحف الآلات	رئيس لجنة الآلات
الدكتور هنرى ج فارمر	بريطانيا (اسكتلندى)	مدير الموسيقى بتياترو جلاسجو ورئيس فرقة	رئيس لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات
الدكتور روبرت لاخمان	ألمانيا	أمين القسم الموسيقى بدار الكتب ببرلين...	رئيس لجنة التسجيل
الدكتور محمود أحمد الحفنى ...	مصر	مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتيرعام المؤتمر...	رئيس لجنة التعليم الموسيقى
المسيو سالازار	أسبانيا	مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدر يدوناقد موسيقى	عضو بلجنة التعليم الموسيقى
الأستاذ الدكتور فيللز	النمسا	أستاذ بجامعة فينا	« « «
الأستاذ زامبييرى	إيطاليا	أستاذ علم التاريخ الموسيقى بمعهد ميلانو	« « «
الأستاذ هابا	تشكوسلوفاكيا	أستاذ بمعهد براج	عضو بلجنتى الآلات والتعليم الموسيقى
السيد حسن حسنى عبد الوهاب ...	تونس	محافظ المهدية بتونس	عضو بلجنتى التسجيل والتاريخ الموسيقى
الأستاذ وديع صبرا	لبنان	رئيس معهد الموسيقى بلبنان ...	عضو بلجنة الآلات
السيد قدور بن غبريط	مراكش	الوزير المفوض لصاحب الجلالة الشريفية	
السيد محمد بن عبد الله...	الجزائر	مستشارعام	

ترجمة الكلمة التى ألقاها حضرة المحترم الأب كولانجيت فى حضرة صاحب الجلالة الملك عند تشرف رؤساء اللجان ومندوبى الدول فى مؤتمر الموسيقى العربية بمقابلة جلالته يوم ٣١ مارس سنة ١٩٣٢

ياصاحب الجلالة

إنّ أول مايجب علينا فى هذا المقام أن نشكر جلالتكم على هذا الشرف العظيم الذى أوليتمونا إياه، شرف المثول بين يديكم الكريمتين الذى أظهرتم بمنحنا إياه مبلغ تقديركم لأعمالنا .

نحن نعلم جيدا كيف تقدرون الرجال والأعمال ، وبأية عناية فائقة تدبر جلالتكم مستقبل بلادها ، فانّ جولة واحدة فى القطر تكفى ليدرك المرء الرخاء والسعادة منتشرين فى جميع الربوع .

إنّ للسعادة مظاهر تنمّ عنها ، والموسيقى واحدة منها لا يجوز إسقاطها ، فان الشعب الذى يغنى لهو شعب سعيد .

ولذلك فكرتم جلالتكم فى عقد مؤتمر للموسيقى العربية ، وأمددتموه بروحكم العالية ، وشملتموه برعايتكم السامية ، فلما وصلتنا الدعوة لهذا المؤتمر لبيّناها من أوربا ومن جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط ، ونحن سعداء إذ نشترك نحن و إخواننا المصريون فى العمل على ترقية هذا الفن الذى نحبه جميعا .

وفى عرفنا أنّ الترقية والتجديد لا يستلزمان حتما هدم القديم ، بل نحن نعد جرما كل مساس بهيكل الموسيقى العربية القديم ، ونريد لهذا الفن الجميل الذى ازدهرت به عصور الخلفاء الأقدمين وتناقله الخلف عن السلف بعناية حتى وصل إلينا ، نريد له أن يحتفظ بصبغته التقليدية وأن يبقى فنا عربيا حقا .

لقد قاربت أعمالنا الانتهاء وأوشكنا أن نتفرق بعد بضعة أيام ، ولكن من نزل أرض مصر لا يستطيع أن ينساها أبدا ، فسنذكر دائما كرم الضيافة المصرية ، وسنحمل أجمل الذكريات لهذه البلاد السعيدة الرخيّة الساعية دائما إلى الأمام فى ظل حكومة جلالتكم الحكيمة .

تشرّفُ لجنة تنظيم المؤتمر بالمثول أمام جلالة الملك بعد انتهاء انعقاد المؤتمر

لما تشرفت لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك لتقديم الشكر لجلالته على تفضله بوضع جلسات المؤتمر تحت رعايته السامية ، ولتعطفه بتشريف الحفلة الساهرة التى أقيمت بدار الأوبرا الملكية ، ألقى حضرة الأستاذ محمد زكى على بك السكرتير العام لمعهد الموسيقى الشرقى وعضو لجنة تنظيم المؤتمر الكلمة التالية بين يدى جلالته الكريمتين :

مولاى صاحب الجلالة

أرجو أن تتفضلوا بالسماح للضعيف الماثل بين يدى جلالتكم أن يعرب بالأصالة عن نفسه و بالنيابة عن معهد الموسيقى الشرقى ، عما تكنه أعماق قلوبنا من خالص الولاء والدعاء الدائم بأن يحفظ الله شخصكم المعظم ذخرا للبلاد ، عاملا لانهاضها ورقيّها ، حتى تصل إلى الدرجة التى يغبطها عليها الشرق والغرب .

لقد كان لعناية مولانا و رعايته للموسيقى العربية التى هى من أ كبر المميزات لشخصيتنا القومية أعظم الآثار التى تجلت فى أثناء انعقاد المؤتمر ، فانه ما كاد علماء الموسيقى الذين اشتركوا فى أعماله على اختلاف جنسياتهم يعلمون برغبة مولانا فى وجوب الاحتفاظ بكيان موسيقانا ومميزاتها حتى أ كبروا تلك النفس المملوءة بالعظمة وسداد الرأى الطموح إلى بلوغ منتهى الآمال ، وسيبقى محفوظا إلى الأبد فى سجلات المؤتمر هتاف جميع أعضائه فى إحدى جلساته الرسمية العامة بحياة مولانا وطول عمره .

إنّ معهد الموسيقى الشرقى الذى غمره مولاى بعطفه و رعايته لا يألو جهدا فى العمل المتصل لخدمة الموسيقى العربية ، وهو يرجو أن يبقى دائما حائزا رضاءه السامى ، وكل أعضائه ألسنة ناطقة بأن يطيل الله فى عمره وأن يسبغ عليه نعمة الصحة والعافية على مايبذل من مجهودات مستمرة فى سبيل خدمة الوطن المفدّى ، وأن يحقق كل آماله الغالية فى حضرة صاحب السمو الملكى الأمير فاروق حفظه الله .

ثم أعقبه حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى بو زارة المعارف والسكرتير العام للمؤتمر وألقى الأبيات الآتية :

مليكى أوليتنى نعمة	لسانى يعجز عن شكرها
وأسعدتنى بالرضاء الكريم	فأمنت نفسى من دهرها
تتيه الفنون بحامى الفنون	ومحيى النفائس فى مصرها
وتزهى الأغانى على غيرها	لأنك أفضلت فى برها
بقيت لمصر مناط الرجاء	تصرِّف بالرأى من أمرها
وعشت لفاروق أعلى مثال	يصون المعالى فى قطرها

الباب الثانى

القسم الفنى

الباب الثاني

القسم الفني

الفصل الأول

المسائل الفنية التي تبحث فيها لجان المؤتمر

تسير اللجان فى أبحاثها على النظام الآتى :

(١) المسائل العامة ينتظر أن يتكرم كل عضو فى المؤتمر بالاجابة عنها ، إذا كان له رأى فيها ، وأن يرسل برأيه مكتوبا إلى المؤتمر .

(٢) أما مسائل اللجان الأخرى فالمنتظر أن يشتغل بمسائل كل لجنة أعضاؤها .

(٣) ترسل إلى سكرتارية المؤتمر بمعهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى قبل اليوم السابع من مارس سنة ١٩٣٢ كل الرسائل والآراء التى يرى حضرات الأعضاء عرضها للمناقشة .

(٤) لحضرات الأعضاء فى كل لجنة أن يضيفوا مسائل أخرى للبحث فى نطاق عمل كل لجنة .

(٥) أما لجنة التسجيل فيقدم إليها بيان بكل القطع التى يمكن العازفين والمغنين تقديمها لتختار منها نخبة تسمعها ثم تنتخب منها ما توصى بتسجيله .

(٦) كل لجنة من اللجان السبع تُضَمِّن تقريرها تسمية واحدة لكل الاصطلاحات الفنية إذا اختلفت فى مختلف الاقطار لإمكان وضع معجم موسيقى موحد .

برنامج أعمال اللجان

١ — لجنة المسائل العامة :

„ ما خير الطرق التى تتبع لإمكان تنظيم الموسيقى العربيـة وترقيتها لتؤدى كل الأغراض المطلوبة من الموسيقى على العموم مع الاحتفاظ بطابعها “ ؟

٢ — لجنة المقامات (الأنغام) والايقاع (الأوزان) والتأليف (التلحين) :

(ا) المقامات :

١ — حصر المقامات المستعملة فى مصر .

٢ — ترتيب تلك المقامات بحسب الدرجة الأساسية لكل منها .

٣ — تحليل المقامات المختلفة إلى الأجناس المكونة لها، ثم ترتيب تلك المقامات بحسب أجناسها الأساسية .

٤ — مقارنتها بما هو مستعمل من المقامات فى بلاد الموسيقى العربية الأخرى ، مع العناية بذكر ما بينها من الفوارق خاصا بما يأتى :

(أ) التحليل إلى أجناس .

(ب) كيفية استعمال المقامات .

(ج) تسميتها .

٥ — فى التزام المقامات تقييد لخواطر المؤلف الموسيقى ، فهل فى الامكان معالجة هذا الالتزام ؟ وما الذى يقتضيه ذلك من تعديل أو تبديل فى قواعد المقامات ؟

(ب) الايقاع :

١ — وضع بيان بأنواع الايقاعات المستعملة فى مصر وفى بلاد الموسيقى العربيـة الأخرى مع بيان الحركات الخاصة بها .

٢ — تحليل كل إيقاع منها بحيث يكون مصحوبا بنموذج تلحينى لتوضيحه بقدر المستطاع .

(ج) التأليف :

١ — ما أنواع التأليف الغنائى المستعملة فى مصر (القصيدة ، الدور ، الموشحة الخ) ؟

٢ — ما مميزات كل منها ؟

٣ — ما الأنواع المستعملة منها فى بلاد الموسيقى العربية الأخرى وما أسماؤها ؟

٤ — ما الأنواع المستعملة فى بلاد الموسيقى العربية الأخرى وليس لها مثيل فى مصر ؟

٥ — هل يمكن إيجاد أنواع أخرى للتأليف الغنائى ؟ وإذ كان هـذا الأمر مرتبطا تمام الارتباط بنظم الشعر ، فهل يستدعى ذلك إيجاد أنواع جديدة من النظم للموسيقى ؟ وما هى ؟

٦ — ما أنواع التأليف الآلى (الموسيقى الصامتة) المستعملة فى مصر وفى بلاد الموسيقى العربية الأخرى (الدولاب والبشرف والسماعى الخ) ؟

٧ — ما مميزات كل منها وما علاقتها بالايقاع ؟

٣ — لجنة السلم الموسيقى :

١ — بحث التجارب التى أجريت لاثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسى ولاثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتا التى يتكون منها السلم العام للموسيقى العربية .

٢ — إذا قسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينها، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تفقدها صفتها المميزة لها ؟

٣ — هل يمكن تسهيل تسمية الأصوات التى يتألف منها الديوان العربى ؟

٤ — ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الايقاع ؟

٤ — لجنة الالات :

١ — حصر الآلات المستعملة فى الموسيقى العربية بمصر .

٢ — بحث هذه الآلات من حيث وفاؤها بكل الأغراض الموسيقية . وما الوسائل اللازمة لإدخال ما يمكن أن تحتاج إليه من تقويم أو تحسين ؟

٣ — هل توجد آلات شرقية غير الآلات المستعملة فى مصر يصح استعمالها فى الموسيقى العربية ؟ وما هذه الآلات ؟

٤ — أيجب فى الموسيقى العربية الامتناع عن استعمال الآلات الأوربية للأفراد أو للفرق أم يصح اتخاذ بعض تلك الآلات ؟ وما هى ؟ أيبقى ما يتخذ منها على حاله أم يحتاج إلى تعديل ؟

٥ — بعد تكوين رأى فيما تقدم ما الآلات التى يمكن أن تتكون منها فرق الموسيقى العربية ؟

٦ — ما الآلات الغربية التى تطورت عن آلات شرقية وكيف كان هذا التطور ؟

٧ — ما خير وسيلة للحصول على نماذج من هذه الآلات فى أدوار تطورها ؟

٨ — على أى أساس يبنى ترتيب مجموعة من الآلات الشرقية فى متحف موسيقى ؟

٥ — لجنة التسجيل :

١ — تسمع اللجنة القطع التى تختارها من البيان المقدم من كل طالب، وتوصى بتسجيل ما ترى فائدة فنية من تسجيله .

٢ — تعين اللجنة القطع التى لها أهمية خاصة وتستحق التأمين لكى يؤخذ لها قالبان من الشمع .

٣ — ما خير طريقة لتنظيم محفوظات للاسطوانات ؟

٤ — ما خير طريقة لدراسة الأسطوانات ؟

٥ — على أى نظام ترتب المحفوظات الفونوغرافية ؟

٦ — لجنة التعليم الموسيقى :

١ — دراسة كل إحصاء يقدم عن :

(ا) الجماعات الموسيقية الشرقية والغربية بمصر (المعاهد والأندية والمدارس الخاصة والجمعيات وغيرها) .

(ب) التلاميذ الذين يتلقون التعليم الموسيقى فى هذه المدارس .

(ج) عدد من يتلقون منهم الموسيقى الغربية وعدد من يتعلمون الموسيقى العربية .

٢ — هل يعمم التثقيف الموسيقى فى مصر؟وفى أية سن يكون هذا التعميم؟وما الغرض منه؟وما وسائله ؟

٣ — ما أنواع المعاهد الموسيقية التى يجب إنشاؤها فى مصر مع بيان النظم التى تسير عليها والبرامج التى تتبعها ؟

٤ — ما خير الأساليب والمناهج التى يجب أن تتبع فى التعليم الموسيقى ؟ وما مقدار المدة التى تلزم المتعلم لهذا التثقيف الموسيقى ؟

٥ — كيف يتسنى إعداد معلمين ذوى كفاية موسيقية فى أقرب وقت ممكن؟ وماذا يجب عمله لتشجيع الأفراد الإخصائيين لتأليف كتب فى الفن وفى أساليب التعليم وتلحين القطع الموسيقية والأناشيد التى تهذب الذوق فى النشء ؟

٦ — ما الطريقة التى تكفل مراقبة المدارس والأندية والجماعات التى تعلم فيها الموسيقى وضمان كفاية مدرسيها ؟

٧ — كيف يمكن رفع المستوى الفنى للموسيقيين الذين يحترفون تعليم الموسيقى فى الوقت الحاضر ؟

٧ — لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

١ — إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التى تبحث فى تاريخ الموسيقى العربية .

٢ — ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟

٣ — إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة .

٤ — إحصاء أهم المخطوطات العربيــة التى تبحث فى الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح .

٥ — ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟

٦ — إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟

الفصـــل الثـانى

تقـارير اللجـان

---

١ — لجنة التسجيل

التقرير العـام

جدول الأعمـال

عهد إلى لجنة التسجيل فى بحث المسائل الخمس الآتية :

(١) تسمع اللجنة القطع التى تختارها من البيان المقدّم من كل طالب وتوصى بتسجيل ما ترى فائدة فنية فى تسجيله .

(٢) تعيّن اللجنة القطع التى لها أهمية خاصة والتى يراد تسجيلها على قالبين من الشمع ليكون نجاحها محققا .

(٣) أية الطرق أفضل لتنظيم محفوظات الأسطوانات ؟

(٤) كيف تدرس هذه المستندات ؟

(٥) على أى نظام ترتب المحفوظات الفونوغرافية ؟

بيـان الأعمـال

سماع واختيار القطع ذات الأهمية الخـاصة :

(١) فرقة مراكشية .

(٢) « عراقية .

(٣) « تونسية .

(٤) « جزائرية .

(٥) فرق سورية .

(٦) مسعود جميل بك (تركيا) .

(٧) فرقة معهد الموسيقى الشرقى بمصر .

(٨) فرقة من العازفين عزفا بلديا من القاهرة .

(٩) « مغنيات (عوالم) من القاهرة .

(١٠) « طبل ومزمار بلدى من القاهرة .

(١١) « زار (غناء ورقص) .

(١٢) « مغنين ريفيين من الفيوم .

(١٣) « سودانية .

وقد شهدت اللجنة أيضا حفلة ذكر من طائفة الدراويش فى تكية المولوية . وحضرت حفلة دينية للطائفة الليثية وحفلة دينية أخرى فى كنيسة المعلقة للأقباط الأرثوذكس بمصر القديمة .

وبعد حضور هذه الحفلات قررت اللجنة تسجيل بعض ما سمعته على أن تتبع فى ذلك المبادئ المبينة بعد (ص ٩٦ وما بعدها) .

تودّ اللجنة أن يكون فى ميسور الذين يهتمون بدراسة الموسيقى الشرقية كيفما اختلفت بيئاتهم أن يحصلوا على ما يسجله المؤتمر تبعا للقواعد التى تحددها لجنة تنظيم المؤتمر، وأن تكون كشوف الأسطوانات وبطاقاتها مكتوبة بلغتين (العربية وأخرى أوربية) .

وللاجابة عن السؤال الثانى من أسئلة البرنامج كلفت اللجنة رئيسها انتقاء تسجيلات تعاد تعبئتها مرة أخرى إذا أمكن زيادةً فى الاحتياط . وهذه التسجيلات تختار من بين القطع الممتازة فى نوعها ولاسيما العراقية منها .

وطلبت اللجنة تنفيذا لرغبة الأستاذ بيلا بارتوك أن يكبس ويسحب تسجيلا الاسطوانة الواحدة، بحيث تمكن المقارنة بين أسطوانتين مختلفتين لقطعة واحدة يعزفها العازفون أنفسهم، لتتأتى دراسة وجوه الاختلاف التى تظهر فى عزف نفس القطعة .

الخطط التى يجب اتباعها

واللجنة لضيق وقتها لم تتمكن إلّا من وضع برنامج تشرع اليوم فى العمل به على حسب القواعد الآتية مجيبة بذلك عن ثلاث المسائل الأخيرة الواردة فى برنامج أبحاثها . وهذه هى القواعد التى اتبعتها اللجنة بقدر الامكان فى أعمالها :

(ا) بحث القطع التى يرى تسجيلها واختيارها :

رأت اللجنة أنه لا يجوز فى التسجيل الاقتصار على ما له قيمة فنية موسيقية كبيرة ، وأن الأولى أن تسجل أيضا كل قطعة تمثل تمثيلا صادقا الحالة الراهنة للموسيقى فى كل جهة أو كل فرقة سمعتها .

ورأت اللجنة أن تتجنب الموسيقى التى لم تحافظ على النغمات الشرقية ، والتى تحاكى الموسيقى الأوربية الرديئة فى أقبح صورها ، لأن تسجيل مثل هذه الموسيقى لا يصح أن يظهر فى معهد أهم أغراضه التعليم.
وحاولت اللجنة جهد استطاعتها أن تعطى كل فرقة موسيقية فكرة شاملة عن إحدى مجموعاتها (نوبة أو فصل) أو عن غناء دينى الخ . وذلك لتسجيل مثال لكل من الأجزاء التى تتألف منها .

اما فيما يختص بالمقامات الأخرى فقد طلبت اللجنة أن تسجل بوجه خاص الفواتح (التقاسيم والبشارف والسماعيات) التى لا تعزف على الوحدة والتى تعزف على آلة مفردة أو تغنى بصوت مفرد تصحبه آلة واحدة . فهذه الفواتح (تقاسيم وغيرها) هى التى احتفظ فيها بالأسلوب المتواتر على أصدق شكل، وهى التى تعبر عن كنه المقام بأدق تعبير ممكن . وحاولت اللجنة ايضا أن تسجل بالنسبة لكل جهة مجموعة المقامات (الفواتح) والأوزان لمقارنتها ودراستها . كما حاولت بالتسجيل أن تمهد لدراسة المقارنة للمقام الواحد فى الجهات المختلفة .

ورأت اللجنة فى بعض الأحوال أنه يجب تسجيل الأغانى المسجلة فعلا من أسطوانات تباع، ولم يكن لديها من الوقت ما يتسع لتحقيق مبلغ مطابقة هذه الأسطوانات للأغانى المسموعة . واعتزمت اللجنة زيادة على ذلك أن تسجل أنواع السلم المختلفة والأوزان لتتخير منها مستندات جديدة، كما رأت أنه يجب أن يكتفى بحفظ أصول الأسطوانات التى سجلها المؤتمر أو صورها . وهى ترجو أن تتخذ الوسائل لضمان حفظ الصور بمعهد الموسيقى الشرقى . واللجنة ترجو اتباع ما اختطته من مناهج .

وقد عملت اللجنة باقتراح الأستاذ فون هورنبوستل فقررت باجماع الآراء عظم الأهمية التى تستفاد من الموسيقى الريفية ومن الأغانى المرتبطة بالحياة العامة . فان بجانب موسيقى المدن المهذبة موسيقى أخرى أسهل منها، هى موسيقى تلك الفرق الريفية أو القبائل الرحالة أو أغانى أفراد غير موسيقيين مرتبطة بأعمالهم (أغانى أوقات العمل وأغانى الملاحين وأغانى الباعة فى الطرق وهى شائعة فى القاهرة) وهذه الأغانى معروفة، وهى فى التطور الحاضر السريع معرضة للضياع ، و إن أهميتها لا تنحصر فى أنها من الأغانى الأهلية المتواترة إذ أن طابعها القديم غير المألوف قد يهدينا إلى فهم الموسيقى القديمة (Classique) وهى فى كثير من البلاد مصدر الالهام لهذه الألحان الساذجة الجميلة . ويكفى أن نذكر فى هذا الموضوع عن روسيا موسورسكى ورمسكى كورساكوف واسترافنسكى الخ . وعن أسبانيا البينتس ودفللا وغيرهما . ومن بين الموسيقيين الحاضرين فى هذا المؤتمر الأستاذ هندميت والأستاذ بيلا بارتوك يمكنهما أن يذكرا لنا أهمية هذا الالهام فى مؤلفاتهما .

والبحث عن هذه الموسيقى فى الأرياف و بين القبائل الرحل يفضل البحث عنها فى الطبقات السفلى للمدن . واللجنة فى سبيل هذه الأبحاث ترى من واجبها أن توصى باتباع الخطة التى ترافق هذا التقرير (ملحق رقم ١) وهذه الخطة تبين الطريقة المثلى التى يجب اتباعها للوصول إلى أحسن غرض لاسيا فى القرى وفى القبائل، كما تبين مختلف الأغانى التى يمكن سماعها وخير الأسئلة التى يحسن وضعها . واللجنه توجه النظر

إلى المزايا التي تعود من أن يضم إلى الوفود التي ترسل إلى القرى و بين القبائل إخصائيون يعرفون اللهجات المحلية والشعر وانظمة الاحتفالات وأجناس ساكني المناطق التي يزورونها .

ولتحقيق هذه الأبحاث يسر اللجنة عند نهاية هـذا المؤتمر أن يصحب الدكتور الحفني الدكتور لاخمان للقيام بدراسة هذا الموضوع ، فاذا تعسر ذلك صحبه أحد أعضاء معهد الموسيقى الشرقى ، وأن يستمر التعاون بين مصر وأوربا فتقدم مصر معلوماتها فى الموسيقيات الشرقية وتقدم أوربا مالديها من طرق المقارنة التي اختبرتها فى كثير من المناطق ، ويمكن أن يرسل إلى أوربا بعض الشبان المصريين ليتمرنوا على هذه الأبحاث أو أن يستدعى إخصائى إلى القاهرة ليشترك هو ومعهد الموسيقى الشرقى فى هذا الشأن .

(ب) التسجيل :

فيما يختص بالتسجيل ترى اللجنة ما يأتى :

(١) أن يعتمد فى الاختيار على المبادئ المذكورة آنفا .

(٢) أن يسجل بقدر الامكان فى نهاية كل أسطوانة مطلق أوتار الآلة الوترية ، وسلم آلات النفخ ، والايقاع وحده ، ونغمة " لا " المتعلقة بالديابازون . وإذا وجد موسيقى متمرن ومتمكن جدا صح الاعتماد عليه فى تسجيل المقام .

(٣) أن تحرر وقت التسجيل بطاقات تحقيق على المثال المبين فى الملحق (رقم ٢) ولاجتناب التكرار عند وجود فرقة (أوركسترا) يجب أن تحرر البطاقات الآتية : بطاقة خاصة بالفرقة وأخرى خاصة بالعازف وثالثة خاصة بالقطع ، وهذه البطاقات تشير إلى السابقة دون أن تنقل كل ما تحتوى عليه .

(٤) أن تتم هذه البطاقات بفوتوغرافيات إذا أمكن ، لبيان قطع الرقص وتصوير بعض الطرق لعزف الآلات أو بعض حركات المغنى و إشاراته وتعبيرات وجهه ، و يكون ذلك بالسينما وتفضل الناطقة منها . وفى بعض الأحيان تؤخذ صور بطيئة للأوضاع التى تختار ، (يرجع إلى الملحق رقم ٣ من التقرير) .

(٥) ويجب أن يتم التسجيل باثبات نصوص القطع كما يغنيها أهلها ، وأن تكون مدوّنة على حسب نطقهم (*) وأن تدوّن الملاحظات الخاصة بالآلات وأجزائها المختلفة واستعمالها الفنى الخ و بالمقامات والأنغام وصلتها بالأعياد والعادات وأوقات أدائها إن وجد ذلك .

(*) ويجب أن تؤخذ النصوص حتى ولو كانت الأحوال لا تسمح بأخذها بدقة ، فانها على أى حال بعد مقارنتها بالأسطوانة ستعين الاخصائى فى عمله ، ولو كانت هذه النصوص غير صحيحة أو جزئية جاز أن يستعين بها مع الأسطوانة الاخصائى فى عمله ويجب ذكر الأحوال التى لم تراع الدقة فيها عند النقل .

(٦) بناء على اقتراح الدكتور هاينتز ترى اللجنة إمكان استعمال رسم بيانى آلى (ميكانيكى) للتموجات الموسيقية ، وتشير إلى وجود أساليب خاصة بنظرية (سيفرس وروتز) عن الطرق المختلفة للتعبير،بها يتأتى اختيار أنواع الانشاء الموسيقى العربى .

والبيانات السابقة ترجع إلى التسجيل فى (الأستوديو) وهى وحدها تؤدى إلى نتيجة مرضية ، وأما السائح الذى يسافر وحده دون أن يتمكن من أن يحمل معه إلا قليلا من الأدوات فخيرله أن يستعين بالفونوغراف (اديسون ستاندرد) وهو أسهل آلة عرفت حتى اليوم وأرخصها .

والأفضل أن ترسل وفود تحمل هذا الفونوغراف لتقتطف مجموعة من هذه المستندات من مقرها حينما يتعسر حضور العازفين إلى القاهرة، وأن يكلف أفراد ذوو كفاية بالقاهرة تعبئة هذه المجموعات على أكمل وجه فنى عصرى* .

(ج) محفوظات الاسطوانات :

المستندات التى اختيرت وجمعت طبقا للبيانات المتقدمة تحفظ فى خزانة الأسطوانات ويمكن تنظيمها طبقا للمبادئ الآتية :

١ — التقسيم :

يستحسن أن تقسم خزانة الأسطوانات ثلاثة أقسام :

(أ) قسم مصر .

(ب) قسم البلاد الأخرى ذات الثقافة الاسلامية .

(ج) قسم البلاد الخارجة عن تلك الثقافة .

ويعنى فى كل هذه الأقسام بموسيقى المدن والأغانى القروية والأغانى المرتبطة بالحياة العامة .

٢ — الموظفون :

من المستحسن أن تتوافر المعلومات الموسيقية فى الموظفين الذين يعهد اليهم فى الإشراف على خزانة الأسطوانات والتسجيل وجمع الموسيقى ، وأن يكون لهم إلمام تام بأساليب العمل ومعرفة وشغف بالأغانى القروية والأغانى التى ترتبط بالحياة العامة .

* ولزيادة الايضاح انظر محفوظات الأسطوانات فقرة ٤ (أدوات التسجيل) .

٣ — شراء الأسطوانات :

ومن الضرورى لفائدة مصر و جميع البلاد ذات الموسيقى العربية أن تكون كشوف الأسطوانات شاملة لما فى خزانة حفظها من الآن إلى أن يتم تنظيم هـذه الخزانة ، وأن يتولى معهد الموسيقى الشرقى من الآن جمع هذه الكشوف .

ويجب أن تكون هذه الكشوف فى كل بلد مصحوبة ببيان يحرره إخصائيون يبينون فيه الأسطوانات التى لها أهمية من وجهة الدراسة [١] والتى يجب شراؤها لتكون بين ما يحفظ بالخزانة .

وستشكر البيئات التى تهتم بالموسيقى الشرقية فضل معهد الموسيقى الشرقى إذا تكرم فأرسل إليها نسخا من كشوف الأسطوانات المشار إليها ، ويحسن إصدار قانون يحتم إرسال نسخة من كل أسطوانة تؤخذ إلى تلك الخزانة كما هى الحال فى إرسال الكتب [٢] ، وينتخب بعض الأسطوانات المصنوعة فى مصر للاحتفاظ بها .

٤ — أدوات التسجيل :

وأفضل آلة فى الوقت الحاضر للتسجيل يستعملها السائح المنفرد الذى لا يمكنه أن يحمل إلا بعض أدوات خفيفة هى الجهاز القديم الصغير ذو الأسطوانات (من نوع اديسون ستاندرد) غير أنه يجب أن تكون هذه الالة محكمة الصنع .

ولكثرة النفقات اللازمة لنقل آلات التسجيل الكهربائية وتركيبها نرى من الاوفق إرسال وفود إلى بلاد مصر النائية لتسمع ما يغنيه الناس هناك ، وتطلب إلى من ترى أن غناءهم جدير بالعناية أن يحضروا إلى القاهرة على نفقة دار حفظ الأسطوانات حتى تسجل الأغانى المختارة فى (الأستوديو) . والأفضل أن تتفق خزانة المحفوظات هى وشركة من شركات الفونوغرافات الكبيرة بدلا من تشييد (أستوديو) لتسجل به كل ما يلزم من المقطوعات الحديثة ، لأن مثل هذا (الأستوديو) كثير النفقة بسبب الحقوق التى تحمى هذه المقطوعات الحديثة ، ولأنه يجب استخدام مهندسين فنيين لا يمكن إبقاؤهم باستمرار فى خزانة حفظ الأسطوانات . ويجب دراسة مسألة الالات الكهربائية للتسجيل التى يمكن نقلها ولا توجد للآن آلة تفى بالغرض المطلوب . وقد وجه جناب المسيو شندلر نظر اللجنة إلى وجود آلة حديثة فى أمريكا استعملتها بعثة لامب فى بلاد التبت وقد حققت الغرض المنشود .

ويحسن أيضا دراسة السينما الناطقة التى يمكن الاعتماد عليها عمليا للأبحاث التى سبقت الاشارة إليها .

---

(١) وقد قبل مسعود جميل بك عن تركيا والمسيو شوتان عن الجزائر ومراكش أن يحررا البيانات اللازمة لكشوف هـذه الأسطوانات ، وقد طلب من غيرهم فى بلدان أخرى عمل مثل هذه الكشوف .

(٢) فى كثير من بلاد أوربا يودع المؤلف نسختين من كل كتاب فى دار الكتب الحكومية .

٥ — الصيانة :

(ا) لما كانت الأسطوانات سريعة التلف حسن ألا يستعمل من كل أسطوانة سجّلها المؤتمر إلا عدد محدود وأن يحفظ الباقى . أما فيما يختص بالأسطوانات التى سجلت للتجارة واشترتها دار حفظ الأسطوانات فيحسن انتقاء نسختين من كل أسطوانة ذات أهمية، وأن تستعمل إحداهما وتحفظ الأخرى .

(ب) ويحسن لتجنب سرعة تلف الأسطوانات ألا تستعمل فى الدار غير الابر الخشبية فى الأحوال الخاصة ، أما الأبر المعدنية فتستعمل فى الحفلات * .

(ج) ولما كانت أسطوانات الشمع أسرع إلى التلف من الأسطوانات العادية وجب لضمان حفظها :

أولا — عمل أصول (أمهات) يتيسر بها عمل أسطوانات أخرى ، وهى طريقة قليلة النفقة سيقوم بها الأستاذ فون هورنبوستل فى برلين .

ثانيا — نقلها مباشرة على أسطوانة أخرى بطريقة كهربائية، ولدى بعض الشركات آلات تسهّل هذه العملية .

(د) لما كانت شركات الفونوغرافات لا تحافظ على أصول الأسطوانات أو الصور الأخرى التى تسجلها إلا بضع سنين ، حسن إصدار قانون يخول خزانة حفظ الأسطوانات أن تعين الصور التى ترى فيها أهمية كبيرة والتى يجب على الشركات قبل إتلافها أن تقدمها لتلك الخزانة لتشتريها بثمن المعدن .

(ه) يجب على خزانة حفظ الأسطوانات ان تستوثق من أن طريقة صيانتها وترتيبها واختيار محال حفظها تكفل حفظها وخصوصا الرقيق منها فان الحرارة قد تصيبها بضرر عظيم .

٦ — كشوف الأسطوانات (الكتالوج) :

يجب ترتيب الأسطوانات على حسب المناطق (ترتيبا هجائيا) وعلى حسب الأنواع فى كل منطقة . ويجب عمل كشف مذيّل بفهرس مرتب على حسب المواد يرشد إلى الأسطوانات ومحال وجودها ، كما يجب تحرير هذا البيان عن كل منطقة بعمل بطاقات يدوّن فيها اسم المقام واسم التوقيع واسم النوع ونوع الأغانى . ويجب أن يحتوى الفهرس على كل بيان لازم للرجوع إلى الكلمة الأصلية .

* وهذه الابر الخشبية يمكن استعمالها مرات عدة إن بريت مثلثة الشكل ، وهى تستعمل فى الفونوغراف العادي . أما الابر الخاصة الحمراء التى عليها علامة فونو مثلا فتستعمل للالتقاط بالكهرباء .

٧ — الاذاعة :

لا يسمح بدخول خزانة حفظ الأسطوانات إلا للاخصائيين ، لأن الأسطوانة قابلة للتلف بسرعة . ويجب اعتبار تلك الدار كقسم حفظ المخطوطات فى دار الكتب ، لايدخله إلا عدد قليل من الاخصائيين . ولكى يعلم الجمهور مدى ثروة تلك الخزانة يجب أن تقام حفلات غناء بالفونوغراف الكهربائى من نوع (Pick up) الذى لا يعطى صوتا قويا ، وأن يذكر فى هذه الحفلات إيضاح موجز عن الأسطوانة . ويمكن إلقاء محاضرات فى الراديو إذا لم يكن ذلك متعذرا . وحبذت اللجنة رأى الأستاذ بارتوك ، وهو أن تباع بعض الأسطوانات التى يرغب المؤتمر فى تسجيلها ، وليس الدافع لذلك الفائدة التجارية ، وانما الغرض منه أن تنتشر الموسيقى العربية بين جمهور كبير ينشد الثقافة ويتطلع إلى معرفة تلك الموسيقى .

ولم يقبل كثير من المغنين أن يسجل غناؤهم إلا على شرط ألا تباع أسطواناتهم ، لذلك يجب ألّا تدخل هذه الأسطوانات فيما هو معد للبيع . أما الأسطوانات الأخرى فيجب قبل بيعها الاتفاق مع أصحابها أو مع من أرسلوها ، وكذلك مع الشركة (وقد ضمن لهم من قبل أنها لن تباع) ويمكن تكليف الشركة أن تبيع بعد تعديل العقد إذا اقتضى الحال ذلك على شرط أن يدفع إلى معهد الموسيقى الشرقى جزء من ثمن كل أسطوانة تباع .

(د) دراسة مستندات دار حفظ الأسطوانات والانتفاع بها :

إذا ما جمعت هـذه المستندات ترى اللجنة حينئذ استخدامها لغرض الدراسة والتعليم ، أما فيما يختص بالدراسة فيجب أن تدون المستندات المسجلة بجميع تفاصيلها لاعطاء فكرة تامة لعزف فردى . ولهذا الغرض يجب أن تستعمل نوتة دقيقة ما امكن ، بحيث تشمل المسافات التى هى أصغر من نصف المقام وتدل دلالة واضحة على علامات ضربات الطبل على حسب تفاوت ارتفاعاتها ، وتحدد بالضبط رنين الصوت والآلات واللهجات والتركيب الموسيقى* .

وقد أريد بتسجيلات المؤتمر تسهيل هذه التدوينات ، و بفضل هذه التدوينات والأسطوانات يمكن إجراء الأعمال التحليلية للتمكن من إظهار مميزات الموسيقى الشرقية ، وتلك هى الغاية المنشودة من هذه الأبحاث . ويجب أن تستعمل خزانة حفظ الأسطوانات لفهم الموسيقى الشرقية (انظر خزانة حفظ الأسطوانات فيما سبق — رقم ٧ إذاعة) كما يجب أن تفى بأغراض التعليم على حسب تعليمات اللجنة المختصة . ولا ينبغى إعارة أية أسـطوانة ممـا بتلك الدار للسماع أو للحفظ مخافة تعريضها للتلف أو الكسر . كما أنه لا يمكن استخدام الأسطوانات المسجلة بالمؤتمر فى التعليم ، فان اللجنة تظن أنه يمكن استخراج عدد خاص منها بالمدارس يصحب بملاحظات موجزة تناسب الأطفال .

---

* وضعت فى أوربا طرق عدة لعلامات النوتة للموسيقى الشرقية ، ولنذكر منها طرق فون هورنبوستل ومتحف الأصوات بجامعة باريس (سترن — متحف الأصوات شارع برناردين رقم ١٩ باريس) .

خاتمـــة

لمـا كان الغرض من هذا التقرير إمكان الانتفاع به فى الأعمال المستقبلة كان من المفيد تلخيص مسائله :

(أ) فيما يختص باختيار القطع المسجلة لايجوز أن ينظر من يجمعها إلى أساليب التأليف، ولكن يجب أن يراعى فى ذلك القطع ذات الأهميـة الخاصة بكل نوع وكل منطقة وكل قبيلة . فقد يكون لهذه النمـاذج قيمة كبيرة فى الدراسة التاريخية وقدتصبح فى الحال أو الاستقبال مصدر نفحات للموسـيقيين ، ويجب أن يهجر كل ما يحمل طابع التقليد السطحى للموسـيقى الأجنبية وليس له أصل ولا طابع خاص فى الانشاء التلحينى .

(ب) كل نوع من الموسيقى يجب جمعه من الأفراد العارفين به من قديم الزمن ولهم فيه مرانة واعتياد لا من الأفراد الذين درسوه من زمن قريب .

(ج) تعد خزانة حفظ الأسطوانات لحفظ المستندات المجموعة، وتقوم مع ذلك بخدمة التعليم وأبحاث العلماء، وتكون تلك الخزانة أساسا لدراسات تاريخ الموسيقى والمقامات والأوزان والتلحين والسلم والآلات ومسائل التعليم وهى الأعمال التى ألفت لهـا لجان المؤتمر الأخرى .

القاهرة فى ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

سكرتير اللجنة
راغب مفتاح

رئيس اللجنة
دكتور روبرت لاخمان

ملحقات تقرير لجنة التسجيل

(وهى ثلاثة ملحقات)

الملحق الأول

تعليمات للمكلفين تسجيل الموسيقى وعلى الأخص الموسيقى الريفية والموسيقى التى تتصل بالحياة العامة

يجب أن تتوطد رابطة من الثقة والميل بين من يغنى أو يعزف ومن يلتقط الأغنية . ويجب التغلب على الحياء والتخوف من الوقوع فيما يثير الضحك وهو مايحصل فى أغلب الأحيان. وأهم شىء أن يكون الانسان سهل الخليقة مستقيما محبوبا، وأن يحدد ما يبحث عنه ، وأن يفهم جيدا بأن المراد أن يحصل على أغنية لا كما يغنيها موسيقىّ محترف بل يكفى أن تغنى بصوت منخفض، وأن الذى يبحث عنه هو الأغانى التى تتصل بجميع أعمال الحياة، ويجب على الانسان ألّا يخشى أية سخرية كما يجب عليه أن يتزود بالصبر ، لأن من يسأله سيجيبه دائما فى أول الأمر بأنه لايعرف شيئا . دع الثقة تتوطد شيئا فشيئا، ثم غن بصوت منخفض بعض الأغانى وأظهر الاهتمام والميل، وحينما تذلل هذه العقبات يتم التعاون. وليس المراد الاكتفاء باختيار ما له أهمية موسيقية حقيقية، بل تسجيل مختلف أنواع الموسيقى التى تصادفها . والأفضل تسجيل كل شىء وتدوينه حتى الأغانى المعروفة لفرد أو اثنين إذا ظهر أنها متواترة فى الجهة المزورة . ويحسن تجنب القاء الأسئلة الدقيقة بل الواجب أن تؤجل لوقت آخر ، وينبغى ألا تفسد النغمات بالمقاطعة وأن يتتبع الانسان حركة الغناء ويستمر فى الاصغاء . ومن المفيد تدوين كشف بأنواع الأغانى وأن يسمح هذا التدوين بتوجيه من يغنى إلى مختلف الأنواع .

مثال ذلك :

١ — أغانى العمل :

للزراعة : البذر والحرث وغير ذلك .

أعمال الطرق : الحفر ، ورفع الأثقال، وأعمال الصناعات ، والأغانى المسجوعة ، وأغانى السرور بعد انقضاء العمل .

٢ — أغانى الحب .

٣ — أغانى الرقص .

٤ — أغانى الحرب .

٥ — أغانى الصيد .

٦ — أغانى السير : مرشدو القوافل ، والسير البطىء والسريع ، والحمالون والجمالون وغير ذلك .

٧ — غناء الحركة فوق المـاء : المجدفون والملاحون .

٨ — أغانى أرجوحات الأطفال .

٩ — أغانى الأطفال والألعاب .

١٠ — نواح الجنائز : الشكوى فى ساعة الموت وترنيم الجنائز وأناشيد ذكر الموتى .

١١ — الأغانى الشافية من الأمراض والطاردة للشياطين .

١٢ — أغانى السحرة وأغانى الاستسقاء ونحوها .

١٣ — الأغانى الدينية : الحفلات الدينية والأذان وتلاوة الكتب المقدسة وأغانى التضحية وغير ذلك.

"وفى هذه الطوائف الأخيرة (من عشر إلى ثلاث عشرة) إذا أريد تجنب الفشل التام الذى يمكن أن يعوق الاستمرار فى العمل يحسن ألا يشرع فيها إلا بعـد الانتهاء من الأنواع الأخرى ، ويجب ألا تطلب إلاّ بعد ثقة واطمئنان" .

١٤ — غناء الحنين إلى الأوطان : التأسف على الوطن .

١٥ — الأغانى الملكية : الملك والرئيس والحفلات الخاصة بهما (عند الخروج والتشريفات وغير ذلك).

١٦ — الأغانى التى تمثل واقعة تاريخية .

١٧ — أغانى المضحكين (وفى هذه يجب أن يتحقق من حذف الأجزاء المخلة بالآداب) .

١٨ — أغانى التجار .

١٩ — أدعية الشحاذين .

٢٠ — أغانى القمر التى تغنى ليلة تمه .

٢١ — أغانى الختان .

٢٢ — نداء الرعاة والجبليين ، وحكاية الأصوات ، وصياح الصيد ، وصياح الطرق ، ويجب للحصول على الأغانى أن يمارس الانسان شؤون الحياة من المهد إلى اللحد : ميلاد وطفولة وختان وواجبات دينية وسياحات عمل وصيد وحرب و زواج و ولادة وأمراض وجنائز ، وكل هذه الحوادث تهيئ المناسبة لمختلف الأغانى .

ويحسن بعد ذلك الشروع فى التسجيل أو التدوين بالنوتة " ويلزم أن تستعمل فى النوتة علامات خاصة " والأفضل أن نصل إلى مرتبة التدوين هذه فى الوقت الملائم من غير تعجل أو إبطاء .

ومن أهم الأمور فى التسجيل أن تبين اللحظة التى تنتهى فيها الأغنية، وقبل هذه اللحظة بنصف دقيقة يقف الانسان أمام المغنى ويداه مبتعدتان ، ثم يقربهما شيئا فشيئا حتى تتقابلا بالضبط عند انتهاء القطعة، وبهذه الطريقة يعرف المغنى اللحظة المناسبة لانتهائه .

ويحسن إذا دعت الحال أن يوضح القائم بالتسجيل لمن يسجل أصواتهم كيف تعمل الآلة، وبذلك يوقظ فيهم الاهتمام والتطلع، وهما أعظم مشجع لهم ولا سيما لمن يترددون فى إعطاء أغانيهم .

ولا يتجنب هذا إلا إذا خيف أن يحول دون نجاح العمل باعتقاد من تسجل أصواتهم أن هناك أرواحا شريرة مؤذية ، وهذا شاذ جدا .

ويحسن تدوين أوزان النقرات بتسجيل شكل الحركات ومختلف الضربات التى لا تستطيع الأسطوانة أن تؤديه .

وحينما يتم التسجيل أو التدوين بالنوتة يحسن أن يتم العمل بالتصوير الشمسى والبيانات، وذلك بتصوير المغنين أو العازفين والآلات التى عزف بها ووضع بيان لكل أغنية ، على أن تكون هذه البيانات على نحو ما فى الكشف الآتى الذى يتبع فى جميع البلاد وان لم يكن تاما . وينبغى أن تجتنب مضايقة الارادات القوية ، وألا تسأل كالممتحن ، واجتهد أن تحصل فى محادثتك على أكثر ما يمكن من المعلومات باتباع بيانات مجموعة الأسئلة .

التعليمات التى تصحب التسجيل

الاسم الكامل لكل مغن أو عازف .

محل إقامتهم بالضبط، وان لم يكونوا مولودين فيه فليبين مسقط رأسهم (وتضاف بقدر الامكان البيانات المتممة : العمر والعمل والدين ونحو ذلك والجنس عند الاقتضاء ، وإذا كان الموسيقى يعرف الموسيقى الأوربية أو سبقت له سياحة فى بلاد أخرى) .

اسم الأغنية أو اللحن وبيان نوعها إن كانت غناء حب أو رقص أو عمل أو أرجوحة الخ وترجمة اسم الأغنية واللغة التى وضعت بها .

وصف الآلات التى عزف بها مع أسمائها .

اجتهد أن يكون متن الأغانى بلهجة البلاد ، وبيّن اسم هذه اللهجة . ولو فرضنا أن متنا من هذه المتون كان حافلا بالأغلاط فانه لا يعدم أن يكون مفيدا ، وهو يسمح للاخصائى بوساطة التسجيل أن يصحح المتن .

أضف بقدر الامكان البيانات الآتية :

(أ) نوع الأغنية وارتباطها بالأعياد أو العادات ولأية مناسبة غنيت .

(ب) بيّن إذا كانت الأغنية معروفة، ثم بين الجهات المنتشرة فيها .

(ج) القدم : هل يظن المغنى أن الأغنية التى غناها قديمة ولماذا ؟ هل كان يعرفها أبوه وجده ؟

(د) بعض تفصيلات عن الآلات : وصفها وكيف تستعمل ومتى تستعمل وفى أية جهة وهل هى قديمة ؟

ترجمة المتون المغناة بقدر المستطاع ولو كان بها غلط .

الملحق الثانى

التعليمات المطلوبة لتسجيل الموسيقى العربية

لكل فرقة (أوركستر) :

تأليف الفرقة (الأوركستر) وأسماء الموسيقيين .

تبين الآلة التى عزف بها كل موسيقى "الاسم الوطنى وما يرادفه إن وجد" وتوصف الآلات غير العادية بإيجاز .

لكل موسيقى بطاقة خاصة :

الاسم واللقب
العمر
محل الاقامة
محل الميلاد
المهنة
الدين
بيان الجنس أو القبيلة إن اقتضت الحال .
هل يعرف الموسيقى الأوربية ؟
هل ساح ؟
أين تلقى الموسيقى ؟

لكل قطعة مسجلة بطاقة خاصة :

الاسم بالضبط والبيان الخاص إن وجد .
هل عزفت القطعة فى ظروف خاصة وما هى "أعياد ، ساعات اليوم الخ" ؟
هل يعرف الموسيقيون مدى المنطقة التى تعزف فيها هذه القطعة ؟

هل يظن الموسيقيون أن القطعة قديمة ؟

هل يعرفها الشيوخ حينما كانوا شبابا ؟

يدوّن المتن المغنّى بخط عربى مع ترجمته ولو كان به خطأ ، بأن كان يمثل لهجة خاصة لايعرفها أحد ، و إذا كان هناك شك فى صحة المتن فليبين .

تتم هذه البطاقات بقدر الامكان :

(ا) بصور شمسية طبقا للبيانات المدونة فى الملحق الثالث وعند الاقتضاء برسوم تقريبية (كروكية) فنيـــة .

(ب) و يوضع للآلات بيان يتناول أداءها الفنى والأجزاء التى تتركب منها هذه الآلات .

(ج) يوضع لكل قطعة شرح كاف للقامات " والمسائل الخاصة" والأوزان ونوع الانشاء التلحينى .

الملحق الثـالث

الصور الشمسية المتممة لتسجيل الموسيقى العربية

(ملخص المحضر رقم ٦ للجلسة الثانية المنعقدة فى يوم الخميس ١٧ من مارس سنة ١٩٣٢)

يجب أن تمثل الصور الشمسية :

(١) مجموع الفرقة (الأوركستر) مع أوضاع الموسيقيين العادية حينما يعزفون .

(٢) صورة لكل موسيقى على انفراد وهو يعزف "إن كان نموذجا للطبقة التى هو منها على الأخص" فتؤخذ له صورة رأسه وحده .

(٣) وإذا كانت الآلة الموسيقية صغيرة لا تظهر جليا فى الصورة الشمسية وهى فى يدى الموسيقى أخذت صورة مكبرة للآلة مع يدى الموسيقى الذى يعزف بها ، وإذا أخفت يداه جزءا من الآلة صورت وحدها .

ولا فائدة من تصوير صور عدة لآلات متشابهة عزف بها موسيقيون مختلفون ، ويحسن أخذ صور لمختلف الأوضاع ، كأن يصور العازف وهو يعزف بآلته ، وألزم مايكون ذلك فى آلات النقر كالطبول وما شاكلها .

وهذه الصور الشمسية يجب أن يؤخذ موجبها بحجم معتدل (½ ٧ × ١٠) حتى يمكن استعمالها فى الفانوس السحرى .

بيـان المقطوعات التى أتمت اللجنة تسجيلها والتى قامت

بتعبئتها شركة الجراموفون

الجوقة العراقيـة

رقم الأسطوانة	اسـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العـازف	ملاحظـات
H.C 20	يا يوسف الحسن...	١	محمد أفندى القبـانجى	
	» »	٢		
H.C. 21	» »	٣		* كسرت فى أثناء الطريق
	» »	٤		
H.C. 22	ما دار حسنه بشعر	١		
	» » »	٢		
H.C. 23	راحت ليـالى الهنا	١		
	» »	٢		
H.C. 24	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 25	» »	٥		
	» »	٦		
H.C. 26	الويل و يلى	—		
	لا تظنوا عينى تنـام	—		
H.C. 27	خذ العيش واغنم...	١		
	» »	٢		
H.C. 28	كيف يقوى على الهوى	١		
	» »	٢		
H.C. 29	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 30	» »	٥		
	» »	٦		
H.C. 31	مالى أرى الهم	١		
	» »	٢		
H.C. 32	» »	٣		
	» »	٤		

* الأسطوانات المكتوب أمامها "كسرت فى أثناء الطريق" قد كسر شمعها والمنتظر إعادة تعبئتها .

(تابع) الجوقـــة العراقيـــة

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العـازف	ملاحظـات
H.C. 33	أمسلم ولا ذاكرها لى	١		
	» »	٢	محمد أفندى القبـانجى	
H.C. 34	أرى آثارهم فأذوب شوقا	١		
	» »	٢		
H.C. 38	من يوم فرجاك	١		كسرت فى أثناء الطريق
	» »	٢		
HC. 39	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 35	تقاسيم سنتور (أوج)	—	يوسف أفندى باتو	
	» كانه (عشاق)...	—	صالح أفندى شميل	
H.C. 36	» عود (لامى)...	—	عزورى أفندى	
	» قانون (بنجكاه)	—	يوسف أفندى مير زعرور	
H.C. 37	تسعة أوزان على الدف	—	إبراهيم أفندى صالح	
	» « الدمبوك (طبله) ...	—	يهودا أفندى شمـاس	
H.C. 56	ياصاح ربعى جفونى	١		
	» » »	٢		
H.C. 57	» » »	٣		
	» » »	٤		
H.C. 58	طهر فؤادك بالراحات تطهيرا... ...	١	محمد أفندى القبـانجى	
	» » » »	٢		
H.C. 59	ياناعس الطرف	١		
	» »	٢		
H.C. 60	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 61	تقسيم عود حكيمى ودشتى	—	عزورى أفندى	
	» قانون حجاز وخنابات ...	—	يوسف افندى ميرزعرور	

(تابع) الجوقـــة العراقيـــة

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العـازف	ملاحظـات
H.C. 62	تقسيم سنتور طاهر وحديدى... ...	—	يوسف أفندى باتو	
	« سنتور سيكاه وعليلاوى ...	—		
H.C. 63	« سنتور عربيون واروفا... ...	—		
	« كانه محمودى ورشدى... ...	—	—	كسرت فى أثناء الطريق
H.C. 64	« « أجبورى وافشار ...	—	صالح أفندى شميل	
	« « نواه وأرواح	—		كسرت فى أثناء الطريق
H.C. 114	طلت ياليل ولم تبد صباحا	١	—	
	» » »	٢	—	
H.C. 115	» » »	٣	—	
	» » »	٤	—	

قانون ســـورى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 107	تقسيم حجاز كار وصبا	—	فوزى أفندى القلطقجى	
	تقسيم راست وسيكاه	—		

الجوقـــة التونســـية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 40	نوبة راست الذيل (الاستفتاح وأول الصدر)	١	محمد بن حسن ومحمد الشريف	
	نوبة راست (باقى الصدر)	٢		
H.C. 41	« (الأبيات)	٣		
	« (البطايحى الأول) ...	٤		
H.C. 42	« (باقى البطايحى الأول والثانى	٥		
	« (« الثانى) ...	٦		
H.C. 43	« (توشيه)	٧		
	« («)	٨		
H.C. 44	« (برول)	٩		
	« (درج)	١٠		
H.C. 45	« (الخفيف)...	١١		
	« (الختم)...	١٢		

(تابع) الجوقـة التونسـية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 46	نوبة راست (العادة)	١	محمد بن حسن ومحمد الشريف	
	« («)	٢		
H.C. 47	يا أهل ودى (قصيدة)	—		
	أقبل البدر فى الصباح ويا الأسمر ...	—		
H.C. 48	كم دعينا لغيركم فأبينا (قصيدة)... ...	—		
	زارنى منيتى (موشح) وآل قومى ...	—		
H.C. 49	ألحاظ ظبى (قصيدة)	—		
	انظر لحالى وما جرالى (موشح)... ...	—		
H.C. 50	استخبار طبع الرهاوى والذيل ...	—		
	« « العراق والسيكاه ...	—		
H.C. 51	قصيدة طبع الحسينى	—		
	طبع الراست والرمل مايه	—		
H.C. 52	« النوا والأصبعين	—		
	« رست الذيل والرمل	—		
H.C. 53	« الأصفهان والمزموم	—		
	« المايه ومحير سيكاه	—		
H.C. 54	لا إله إلا الله	—		
	اجليها يا ماشطه	—		
H.C. 55	تعليلة المطاهر	—		
	هللوا الله وهللوا...	—		
H.C. 83	هاونهم شبح بالعين	—		
	فى غيبتى يا بيا	—		
H.C. 84	معذور جل النواعير	—		
	وشم ياوشام...	—		
H.C. 85	اللى ربى بات مرتاح	—		
	يا ناوى يا كبر عذابى	—		
H.C. 86	رقص الفيطة...	—		
	« فزانى...	—		

ألحـان تركيــة

ملاحظـات	اسم المغنى أو العـازف	وجه	اســم القطعة	رقم الأسطوانة
	مسعود جميل بك (طنبور)	١	كردلى حجاز كار واسيلى أفندى ..	H.C. 77
		٢	» » » » ...	
		—	حجاز كار سماعى مرحوم جميل بك ...	H.C. 78
		—	زيق (رقص)	
		—	مندرا	H.C. 79
		—	خلق شرق (مغنى وطنبور)	

الجوقــة الجــزائرية

ملاحظـات	اسم المغنى أو العـازف	وجه	اســم القطعة	رقم الأسطوانة
	الحاج العربى بن صارى ورضوان بن صارى	١	توشـيه	H.C. 10
		٢	»	
		١	شمس العشية تصفر	H.C. 11
		٢	» » »	
		١	حرق الضنى	H.C. 12
		٢	»	
		١	لا زال دهرك	H.C. 13
		٢	» »	
		١	الكرمى ــ رانى نهواك	H.C. 14
		٢	باقى رانى نهواك والانصراف ...	

(تابع) الجـــوقة الجـــزائرية

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العــازف	ملاحظــات
H.C. 15	استخبار وليـالى	—	الحاج العربي ابن صارى ورضوان بن صارى	
	يا مقـابل	—		
H.C. 16	كن فى عشق على حذر	—		
	بتنـا فى هنـا	—		
H.C. 17	على من سأكون	—		
	قطر الندى	—		
H.C. 18	محيا بكم كل أرض	—		
	قم ترى الزهر	—		
H.C. 19	فاح البنفسج	—		
	الورد يفتح فى الخدود	—		
H.C. 87	قم دير الجزايز	—		
	يا عشـاق	—		
H.C. 88	الربيع أقبل يا إنسان	—		
	سلّى هومك...	—		
H.C. 89	ما للنمام يبكى	—		
	تلمسان ياالعليا	—		
H.C. 90	هاجوا على الفكر...	—		
	قتلتنى من غير شرع...	—		

الجوقـــة المراكشـــية

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العــازف	ملاحظــات
H.C. 1	البغيـة والطبع	—	السيد محمد الشويكه	
	توشـيه	—		
H.C. 2	أهلا بكم	—		
	حبي معى	—		
H.C. 3	يوم عجيب	١		
	» »	٢		

(تابع) الجـــوقة المراكشـــية

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العـازف	ملاحظـات
H.C. 4	قر تكامل	—	السيد محمد الشويكه	
	عج بالحمى	—		
H.C. 5	بكانى قـار...	—		
	كل من يهوى	—		
H.C. 6	عينى لغير جمالكم	—		
	غيبتك وتوشيه	—		
H.C. 7	صبحنا فى روض	—		
	يا عشاق قد أعيا صبرى	—		
H.C. 8	أهدى نسيم الصبا	—		
	مالت الثريا وكيف يستريح	—		
H.C. 9	حبى حين زمقه	—		
	جول ترى المعانى...	—		
H.C. 70	سلام على أهلى	—		
	يابو ريق الفورى...	—		
H.C. 71	أتانى زمانى بمـا أرتضى	—		
	أنتم مقصده...	—		
H.C. 72	لا تريدها على سعدى بها	—		
	وأمسيت معشوقا	—		
H.C. 73	فلا قوة عندى	—		
	لا فرق الله شمل العاشقين	—		
H.C. 74	ويخرله الله	—		
	لم أظهر المولى	—		
H.C. 75	جبوك عن مقل العباد	—		
	عمرى عليك تشوقا	—		

ألحان مصرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 128	قل لى رأيت ايه	١	محمد أفندى نجيب	
	« «	٢		
H.C. 129	« «	٣		
	« «	٤		
H.C. 130	« «	٥		
	من حبك أولى بقربك...	٦		
H.D. 3	فؤادى من لحاظك	١		كسرت فى أثناء الطريق
	« «	٢		
H.D. 4	ياوصل شرف	—		كسرت فى أثناء الطريق
	طال الجفا من محبوبى	—		
H.D. 5	على الملاح أنت الأمير...	١		
	« «	٢		
H.D. 6	حظ الحياة	١		
	« «	٢		كسرت فى أثناء الطريق
H.D. 7	مليكى أنا عبدك	١		كسرت فى أثناء الطريق
	« «	٢		
H.D. 8	قده المياس زود وجدى...	١		
	« «	٢		
H.D. 9	« «	٣		
	أهل الجمال والصفا (موال)... ...	٤		

ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 99	دقت طبول	١	محمد أفندى البحر	
	« «	٢		
H.C. 100	أدى الشمس والقمر	—		
	لما أشوف وش الحبيب	—		
H.C. 101	أنا المصرى — يا حياة الروح ...	—		
	ده وقتك وده يومك	—		

(تابع) ألحان مصرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 91	فريد المحاسن بان...	١	داود أفندى حسنى	
	« « «	٢		
H.C. 92	من يوم عرفت الحب	١		
	« « «	٢		
H.C. 93	شربت الصبر	١		
	« «	٢		
H.C. 94	أسير العشق...	١		
	« «	٢		
H.C. 95	« «	٣		
	« «	٤		
H.D. 1	اعشق الخالص لحبك	١		
	« « «	٢		
H.D. 2	ما احب غيرك	١		
	« «	٢		
H.C. 96	كل يوم أشكى من جراح قلبي... ...	١		
	« « « «	٢		
H.C. 97	طف بكأس الراح	١		
	« « «	٢		
H.C. 98	نور العيون شرف...	١		
	« « «	٢		
H.C. 116	أصل الغرام نظرة...	١	عزيز أفندى عثمان	
	« « «	٢		
H.C. 117	كادنى الهوى	١		
	« «	٢		
H.C. 118	« «	٣		
	جدّدى يانفس حظك	—		
H.C. 119	فى البعد ياما	١		
	« «	٢		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 22	ليالى الوصل — يانديمى ... ... هجرنى حبيبى ولا ذنب لى — ياقوام البان	— —	الشيخ درويش الحريرى	
H.C. 146	ياغزالا قد أعار الظبى — املالى يادرى — بدرى أدر كأس الطلا — مائس الأعطاف	— — —		
H.C. 131	كثير النفار — هبت رياح المحبة ... هجرنى فدعنى — ياغزالا ماس عجبا...	— —		
H.C. 132	ناعم الخد المورد — هات بدرى شمس راحى — جل من قد صاغ... طاف بالأقداح	— —		
H.D. 23	زالت الأتراح ... ... يامخجل الأقمار — املالى الأقداح — وشيق القد — ياحلو اللى...	— —		
H.C. 14[illegible]	أنا لا أسمع الملسيم — أملى بحياتك — ياهلالا ... ... هل على الأستار — هجرنى حبيبى ولا ذنب لى (بياتى)	— —		
H.C. 133	كحل السحر — بالذى أسكر ... ... غضى جفونك — أهوى قرا... ...	— —		
H.C. 148	يوم تزورنى — سبحان رب كملك والعناية صدف ... ... ياحسن المعانى — سيدى افعل مايسرك	— —		
H.C. 13[illegible]	ريم فلا — قام يسعى ... ... بدا وفى كفه	— —		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 10	فى سبيل الحب — من كنت أنت حبيبه	—	الشيخ درويش الحريرى	
	رصع الجبين — أيها المعرض — أفدى ثملا	—		
H.D. 11	برزت شمس الكمال	—		
	غصن بان قد تبدى — عرج على ريم رامه — هات اسقنى — ما احتيالى	—		
H.D. 12	بالنهاوند الكبير والخانة...	—		
	رشيق القد — رمانى بسهم	—		
H.D. 13	ياليلة الوصل — تنعش الأرواح ...	—		
	جل منشى — زارنى منيتى — كلى ياسحب	—		
H.C. 135	زارنى باهى المحيا...	١		
	» » »	٢		
H.C. 136	أشرق البدر المفدى	—		
	اشفعوا لى — فتحركت...	—		
H.C. 137	إن يكن ساقى المدامه — دولة الاسعاد	—		
	قل لمعشوق الطباع — أفديه ريما — محبوبى قصد نكدى	—		
H.C. 138	افرغ الروض — طال ليلى	—		
	هى مليح يخجل — ياغصن البان ...	—		
H.C. 139	املا واسقينى — ياهليلا	—		
	على ايش — ليالى طوال	—		
H.C. 140	جل من أنشا جمالك	—		
	شادن باللحظ — بأبى باهى الجمال ...	—		
H.C. 141	لما بان حى الغضبان	—		
	بقية لما بان — ليت شعرى	—		
H.C. 142	قم ولازم	—		
	آه من جور الغوالى — يامن رمى القلب — ما لعينى أبصرت	—		

٨٩) أصول دور كبير تركى ٢٨

= ٦٦

(تابع) ألحـان مصرية

موشحـات

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العـازف	ملاحظـات
H.C. 143	ياساق النـدمان — صاح خبر فاتر — نجوم الليل	—	الشيخ درويش الحريرى	
	اسقنى الراح — ياغزالا زان عينيه — فتنا مطرب	—		
H.C. 144	زرى العقد — قم لنحو الحان... ...	—		
	بدت من الخدر — قم بناحان الحيـا	—		

مغنى بـــلدى (أغانى شعبية)

H.C. 108	أمال ياعينى أنا مالى ياعين	—	محمد أفندى العربى	
	حلو يارمان بلاده	—		
H.C. 109	ريس عذبنى...	—		
	رقص الهوانم	—		
H.C. 110	عين الحسود فيها عود	—		
	بكره السفر ياحبايب	—		

عـــــوالم

H.C. 112	مطاهر ياعود قرنفل	—	الست أنوسه المصرية	
	الليله الحنه	—		
H.C. 113	زفة العروسة "ياطالعة طلعة البدر"	—		
	« « وانظر بعينك	—		

(تابع) ألحان مصرية

(مزمار) طبل بلدى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 102	الحجاج للجمل — شجرة الفل	—	جوقة الحاج طه أبو مندور	
	الرقص الاسكندرانى	—		
H.C. 103	رقص بلدى...	١		
	« «	٢		
H.C. 104	« «	٣		
	« «	٤		
H.C. 105	الرقص العربى	١		
	« «	٢		
	رقص واحدة ونصف	—		كسرت فى أثناء الطريق
	يارب توبه...	—		«
H.C. 106	ميزان الزرعى	—		
	السباعى الثقيل	—		

عــرب الفــيوم

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 80	الى بجبل عاصى طاع جديد	—	—	
	أول مانبدى بالزين	—	—	
H.C. 81	نشيد الفلاحين (لجلالة الملك) ...	١	—	
	« « («) ...	٢		
H.C. 82	« الصيادين («) ...	١		
	« « («) ...	٢		

زار سودانى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 111	زفة الطنبورة...	—	جوقة الست فاطمه الشاميه	
	يابو مرايه	—		

زار مصرى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 76	محمد سلطان	—	جوقة الست أم إبراهيم	
	رومى نجدى	—		

(تابع) ألحان مصرية

أوزان على الرق

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
	تسعة أوزان بالرق	—	مصطفى أفندى العقاد	كسرت فى أثناء الطريق
	خمسة عشر وزنا بالرق	—	»	»

مولوية (أتراك)

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 120	النعت الشريف	١		
	» »	٢		
	تقسيم ناى بياتى	—		كسرت فى أثناء الطريق
H .C. 121	تقسيم بياتى ناى	—		
	بشرف دورى كبير	—		
H.C. 122	أيين الشريف بياتى	١		
	السلام الثانى	٢		
H.C. 123	باق السلام الثانى...	٣		
	السلام الثالث	٤		
H.C. 124	السلام الثالث "باق"...	٥		
	» »	٦		
H.C. 125	السلام الرابع	٧		
	البشرف والدارج...	٨		
H.C. 126	التقسيم الأخير من العين	٩		
	شمع سلطان ولد	١٠		
H.C. 127	الكلبنك	—		

طريقة الذكر الليثى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 65	يارب بالخل الحبيب محمد	—	الشيخ أحمد الباتينى	
	فبابك مقصود	—		
H.C. 66	أرواح نعمان هلانسمة سحرا	—		
	يا سائق الظعن	—		

(تابع) ألحان مصرية

(تابع) طريقة الذكر الليثى

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 67	عج بالحمى	—	الشيخ أحمد البساتينى	
	ناشدتك الله	—		
H.C. 68	أغثنا أدركنا	—		
	ياصبا بلغ الهم سلامى	—		
H.C. 69	جعلنى غرامى فى عشقك مثل ...	—		
	وصى علينا ندامى الحان...	—		

ألحـــان الكنيسة القبطية

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
	أبى ناف شوبى — أباورو	—		كسرت فى أثناء الطريق
H.D. 14	تن أواوشت — شيريه ماريا — الليلو ياه	—		
	شيريه نيمار يا — بى ماى رومى... ...	—		
H.D. 15	جى أفاز ماروؤت — جى بين يوت — تى هيرينى	—		
	صلاة دورة الحمل — صلاة الشكر ...	—		
H.C. 145	ميغالو	١		
	«	٢		
H.D. 16	ثلاث تقديسات — مزمور الانجيل — الانجيل...	—		
	ختام قانون الايمان	—		
H.D. 17	تقديس الشاروبيم...	—		
	مجمع الآباء والقديسين	—		
H.D. 18	خاتمة القداس	—		
	إتاف إبرنى اسخاى — ثوك تى تى جوم خن افران	—		
H.D. 19	المزمور الحزاينى — اد بيا مافى ...	—		
	اوبى ايت خن بى — اومونوجنيس — غولقوثا...	—		

(تابع) ألحان مصرية

(تابع) ألحان الكنيسة القبطية

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 20	الليلو ياه – اخرستوس اناستى – فى إتى اوارن...	—		
	بى اوأوبئى – طونسين – بى ابنفيا – اوندوس	—		
H.D. 21	فى اشوب – اى اغانى – هان انشو – انثوك غار – الك اى	—		
	نى ايى ناك – ان اهرى غار – بكلاوس غار – اوكوتى جا انون – افنوتى فى اتاجور	—		
	نى اثنوس تروا – امين كير ياليصون – بى اشفوت – ساموتى ...	—		كسرت فى أثناء الطريق

تقـــرير

عن رحلة فى القطر المصرى (بعد اختتام المؤتمر) لاجراء بحث موسيقى

مقدم من

جناب الدكتور روبرت لاخمان

رئيس لجنة التسجيل

إجابة لما ارتآه حضرات أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية ، قمت برحلة لجهات شتى فى القطر المصرى لدراسة موسيقى البلاد الغنائية والآلية فى بيئاتها الطبيعية ، ونقل نماذج منها بالحاكى (الفونوغراف) . وتفضلت وزارة المعارف، ولها الشكر، بتقديم خمسين جنيها لسد بعض نفقات الرحلة، وقد دفع لى هذا المبلغ على شريطة أن أقدم لها قرصا (أسطوانة) من كل نوع من أنواع الأقراص التى أخذت فى خلال رحلتى . وهذه الأقراص سترسل إليها من دار حفظ الأسطوانات ببرلين عند ما تسمح الحالة المالية لهذا المعهد باستخراج هذه الأقراص وطبعها بالكهرباء، لأن حال المعهد المالية الآن مصابة بنقص شديد . ولم يكن الغرض من رحلتى تصيد قطع موسيقية قومية بطريق المصادفة ، ولكننى اتبعت خطة واضحة مرسومة ، وهذه الخطة تشتمل على دراسة جميع الأقطار التابعة للتمدين الاسلامى ، والغاية منها دراسة هذه الموسيقى بكلياتها وجزئياتها مع أخذ نماذج مميزة لها بالفونوغراف توصلا إلى عمل بيان تفصيلى دقيق لذلك .

كانت رحلتى فى مصر ترمى إلى تأدية الغرض نفسه الذى قامت به لجنة التسجيل التى كان لى شرف رياستها كما كان الغرض منها أن تكون حلقة اتصال لدراساتى السابقة التى خصصتها بالموسيقى المغربية والطرابلسية . ولم يسبق نشر نتائج هذه الدراسات إلا فى مقالات مجزأة ، فنشرت مقالة فى سنة ١٩٢٣ بالسنة الخامسة من (Archiv. f. Musikwissenschaft) بشأن موسيقى مدينة تونس وأخرى نشرت فى (Festschrift f. Johannes Wolf.) فى سنة ١٩٢٩ ببرلين وكانت تبحث فى آلات البدو الموسيقية وارتباطها بالموسيقى اليونانية القديمة . وقد أخذت فى هذا الحين أقراصا (أسطوانات) عددها نحو ٣٠٠ أسطوانة من طرابلس وتونس والجزائر وقد قمت الآن بتحليلها . أما فيما يتعلق بالموسيقى العربية من الوجهة النظرية فانى قمت بدراسة رسائل الكندى الموسيقية بمساعدة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى وقد أخرجنا رسالة منها (فى برلين سنة ١٩٣٠) مع الشرح والمتن وأشرنا إلى أهميتها من حيث إنها مستند قديم .

وإنه بالنظر إلى مهام وظيفتى فى برلين كان لا بد من قصر زيارتى على شهر واحد وحصر أبحاثى مؤقتا فى الموسيقى المصرية الريفية وقد اتخذت البلاد الآتية مراكز لى :

من ٧ إلى ١٦ من أبريل ، طنطا (لزيارة قرى الدلتا) .

« ١٨ « ٢٧ « « ، لزيارة الأقصر والواحة الخارجة .

« ٢٨ « ٢ « مايو ، « الفيوم .

« ٣ « ٦ « « ، « القنطرة (لسماع بدو شبه جزيرة سينا) .

وقد سمعت وسجلت أمثلة كثيرة من الغناء والموسيقى الآلية ، ولا يمكن بالطبع إعطاء وصف شاف عنها إلا بعد تحليل ما اشتملت عليه الأسطوانات . أما فى تقريرى هذا فسأذكر بعض أمور جوهرية :

فى الدلتا — تمتاز موسيقى الفلاحين فى الجهة الشمالية كما يمثلها سكان الدلتا عن موسيقى الجهة الجنوبية بسعة نطاقها وثراء ألحانها . وهى فى تراكيبها قريبة جدا من أبسط أنواع موسيقى المدن ، ولكنها بالطبع لا تتأثر بنظام موسيقى المدن . وهناك نوع من الغناء المأثور عنهم وهو من النظم المطلق الايقاع تتغنى به الرجال ويسمى موّالا ، وهذا فى الغالب يغنى على الأرغول . وطريقة استعمال الأرغول ونوع النغم واتحاده مع الموال يمكن اعتبارها من مميزات موسيقى الفلاحين فى الوجه البحرى . وقد لاحظت بدقة نغمات الأرغول المختلفة التى تنشأ من استعمال قطع من الغاب يركب بعضها فوق بعض ، وبها ثقوب . وبهذه الجهات أيضا أنواع عدة من أغانى النساء ، تغنى فى الولائم والأفراح وعند اشتغالهن فى جنى القطن أو للتسلية .

الوجه القبلى — أما موسيقى فلاحى الوجه القبلى فتجنح نحو أغانى بلاد المغرب فى الإيقاع والتلحين ، وهنا كما فى الشاطئ الشرقى لتونس يمكن أن يكون السكان قد أخذوا عن البدو أشكال الأغانى .

وقد حانت لى فرصة وأنا بالأقصر لدراسة نوع من الأغانى خاص بمصر ، وهو ما يتغنى به الملاحون فى النيل . ومن المحقق أن هذه الأغانى ليس لها مثيل فى الجهات الأخرى من شمال إفريقية التى ليس بها مجارى أنهار قصيرة ينضب معظمها ويجف . وقد قضيت بالأقصر وقتا فى سماع الأغانى النوبية ، للحصول على فكرة عن الفن الصوتى لسكان الجهة المجاورة للجنوب ، وقد لحظت فرقا أساسيا فى النوبيين ومن يجاورهم شمالا فلم يكن هذا الفرق فى لغتهم فحسب ، بل كذلك فى اللحن والإلقاء .

أما فى الواحة الخارجة فإنى (كما فعلت فى الدلتا) بحثت فى أغانى الرجال والنساء والأولاد بحثا دقيقا وهذا فى الحقيقة استمرار للعمل نفسه الذى قمت به فى تونس والجزائر والذى هو على أهميته لا يعنى به عادة إلا قليلا .

الفيوم — هناك علاقة موسيقية كبيرة بين البدو الذين يعيش معظمهم فى أكناف الواحة والذين اتخذوها فى حالات كثيرة موطنا لهم وبين بدو تونس، وبخاصة طرابلس، وتحس هذه العلاقة أيضا فى الإلقاء. والخلاف الوحيد إنما هو فى التسمية وعدد تراكيب التلاحين الذى يقل فى مصر ، ويزيد حيث اتجهنا إلى تونس ، وبحسب ما أعلمه يعود إلى التناقص فى الجزائر . ولفهم هذا يلزم الإنسان أن يتبين تاريخ تجوال قبائل البدو وبذلك يمكن الوقوف على ما إذا كان عدد الطرق التى فى موسيقى البدو المصرية تمثل الحالة الأصلية أو أنها على النقيض من ذلك حصل بها اضمحلال فى أثناء جولان البدو عند عودتهم إلى البلاد الشرقية .

شبه جزيرة سينا — إن أغانى شبه جزيرة سينا تختلف اختلافا شديدا عن أغانى البدو فى الجهات الغربية والتى تغنى فى الفيوم . وإنى قابلت أفرادا كثيرين من قبائل البدو بمحطة الحجر الصحى (الكرنتينة) بالقنطرة ، فأظهر كثير منهم مهارة موسيقية وانشراحا للغناء ، وقد غنوا علاوة على طرق الغناء الصوتى الصافى أغانى على الرباب ، ونساؤهم يمكن استمالتهن للغناء . ومع ذلك لا يمكن البت بشأن موسيقى البدو الشرقيين إلا بعد تعرف الموسيقى فى الشام وشبه جزيرة العرب . ويمكن القول مع ذلك بأن طراز الغناء البدوى الذى على وتيرة واحدة يمتد من النيل إلى المغرب ، ولكن أمثلة الموسيقى البدوية الأسيوية التى سمعتها فى شبه جزيرة سينا هى من تقاليد مختلفة ولو أنها ذات صلة بها .

هذا وبعد أن قمت بالرحلة، أريد أن أعبر عن شكرى لجميع من عاونى من الأشخاص وهم حضرات: الدكتور الحفنى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف، ومحمد أفندى عارف المفتش بوزارة الزراعة بطنطا، والدكتور أحمد حسين المفتش بوزارة الزراعة، وحضرة أحمد رشدى بدفوه، وحضرة عبدالرحمن محمد زيدان بأبى جندير (بالفيوم)، والدكتور محمد عبد الخالق بالقنطرة، وكذلك جميع من أسمعونى غناء وآلات موسيقية .

وأرجو أن تكون رحلتى ذات فائدة من جملة وجوه ، إذ ربما كان لها بعض الأهمية من وجهة البحث الموسيقى . وقد أبنت أن الموسيقى المصرية الريفية من بعض فروعها ترتبط ارتباطا وثيقا بموسيقى جيرانها على جانبى القطر المصرى ، وهذا أمر هام لدراسة الموسيقى العربية فى المستقبل جملة . أما عن

القطر المصرى نفسه فقد حاولت أن أمهد الطريق لعمل وصف موسيقى عنه ومثل هذا الوصف يحتاج إليه على الأقل بقدر ما يحتاج إلى معرفة المظاهر الأخرى للحياة المصرية واللهجات. ولكن هذا يحتاج إلى استطلاع جهات القطر المصرى ، ومديريتى المنيا وأسيوط، والواحات الشمالية، وصحراء العرب .

ولا تنحصر فائدة ما قمت به فى البحث العلمى بل تتعداه الى الموسيقى العملية بمصر فى الوقت الحاضر. فمن الممكن أن موسيقى المدن تستمد قوة جديدة من الموسيقى الريفية كلما أمكن معرفتها معرفة أدق . وسأعمل بارشاد حضرة صاحب السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف ، فأبدأ باستيعاب الأقراص (الأسطوانات) الشاملة لأغانى الملاحين إذ أنها ربما تكون إلهاما للملحنين فى وضع أناشيد بحرية. وآمل أن الأسطوانات الأخرى تساعد على تذكير المصرى المثقف بما يملكه من ذخائر الفن الموسيقية لسكان بلاده ، فاذا نجح فى أن يستمد تلك الروح، فان ذلك ينهض بموسيقاه ويحول بينه وبين الخطر الداهم، وهو خطر تسرب الموسيقى الأجنبية إلى الأغانى المصرية .

٢ – لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

التقرير العام

ابتدأت اللجنة بعقد أول جلسة لها فى يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا وقد انتخب بإجماع الآراء الأستاذ رءوف يكتا بك الأستاذ بمعهد الموسيقى باستامبول رئيسا والأستاذ صفر على أفندى الوكيل الفنى بمعهد الموسيقى الشرقى سكرتيرا لهذه اللجنة .

وقد عقدت اللجنة تسع عشرة جلسة ، منها جلستان انتقلت فيهما إلى لجنة السلم للاشتراك فى أعمالها.

ثم نظرت اللجنة فى بعض التقارير المقدمة إليها من بعض أعضاء المؤتمر ومن بعض الموسيقيين خارج المعهد . وبعد أن درست هذه التقارير قررت إحالة اثنين منها على لجنتى السلم والتعليم وأهملت منها ما لم يكن مؤيدا بالمستندات الكافية .

أما الكشوف وباقى التقارير فقررت اللجنة قبولها وهى الآتى بيانها :

١ – كشف بالمقامات الشرقية وعددها ٩٥ مقاما مقدم من جناب البارون دى ارلنجر وقد شاركه الشيخ على درويش فى ترتيبها بحسب درجاتها الأساسية وتحليلها إلى أجناس .

٢ – كشف بالإيقاعات الشرقية وعددها ١١١ إيقاعا مقدم من جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ على درويش .

٣ – تقرير مقدم من جناب البارون دى ارلنجر عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل ومعه ثلاثة تقارير عن النوبة الأندلسية :

(أ) النوبة الشائعة عند الجزائريين .
(ب) « « التونسيين .
(ج) « « المراكشيين .

٤ – كشف بثلاثين إيقاعا مستعملة فى سوريا وعلى الأخص فى حلب مقدم من الأستاذ على درويش .

٥ – كشف بالمقامات المستعملة فى بلاد العراق وجزيرة العرب مقدم من الأستاذ سامى الشوا أفندى .

٦ — تقرير مقدم من حضرة الأستاذ على الجارم عن التأليف الغنائى بمصر .

وقد فحصت اللجنة أيضا جهازا خاصا بضرب بعض الأوزان العربية والتركية، وعددها ثلاثون ، ابتكره حضرة السيد أفندى عبد الحميد ، ورأت صلاحيته لأن يكون آلة تساعد فى تدريس الايقاعات ، على شرط أن يقوم صاحبها بالاصلاح الذى رأت اللجنة لزومه .

وقد والت اللجنة اجتماعها فى الصباح والمساء للنظر فى جميع الأسئلة والتقارير الخاصة بها .

(١) المقامات :

١ — حصرت اللجنة جميع المقامات المستعملة فى مصر وعددها اثنان وخمسون .

٢ — ورتبتها على حسب الدرجة الأساسية لكل منها (انظر محضر الجلسة السادسة) .

٣ — ثم حللتها إلى الأجناس المكونة لها .

٤ — ثم نظرت اللجنة فى جميع المقامات المستعملة فى بلاد سوريا وحلب ومراكش والعراق وجزيرة العرب ، وقارنت بينها وبين المقامات المستعملة بمصر .

وقد تبين للجنة ما يأتى :

(أولا) أن جميع المقامات المستعملة بمصر مستعملة أيضا فى سوريا وحلب ، غير أن مقام العشاق المصرى يسمى هناك حسينى بوسلك .

(ثانيا) المقامات المستعملة بمراكش ، وعلى الأخص فى تونس ، وعددها ١٨ وجد منها ١٧ مقاما تستعمل بمصر، غير أن أسماءها تختلف عن أسماء المقامات المستعملة عندنا، وبعضها يختلف فى سيره اللحنى، ومقام واحد وهو (طبع عراق العجم) يقابله مقام (سلطانى العراق) وليس مستعملا بمصر (انظر جلسة ١٧) .

(ثالثا) المقامات المستعملة فى بلاد العراق وجزيرة العرب وعددها ٣٧ منها ١٥ وجد لها مقابل بمصر، والباقى لا يوجد لها مقابل (انظر الجلسة الثانية عشرة) ويمكن تحليل الخمسة عشر مقاما المذكورة إلى أجناس مادامت تشابه التى سبق تحليلها .

٥ — تناقشت اللجنة فى السؤال الخامس وقررت الاجابة عنه بالآتى :

"إنه ليس من الضرورى أن يقيد المؤلف بالابتداء من أية درجة كانت لأى مقام كان على شرط مراعاة غماز النغمة (sa dominante) الذى لا يلزم أن يكون دائما الخامسة (la quinte) بالنسبة لأساس المقام فى الموسيقى العربية. ومعنى ذلك أن المؤلف فى مقام المحير مثلا الذى يظن وجوب الابتداء فيه

من درجة المحير ، ليس ملزما أن يبتدئ منها ، بل إن له الحرية التامة عندما يريد التلحين من ذلك المقام أن يتخذ أية درجة تكون مجاورة لغمازه وملائمة له . ويشترط أيضا الرجوع إلى أساس النغمة الأصلية .

إن حضرات الأعضاء متفقون على أن الأصول الفنية المتواترة لا تقف حجر عثرة أمام خيال المؤلف ، فلا محل إذاً لتغيير قواعد المقامات ، لأن سبب وجود هذه القواعد مرتبط بالمستلزمات اللحنية والتكوين وطريقة معالجة هذه المقامات . ومن الضرورى أن ينتهى الملحن بقرار المقام الذى استعمله .

(ب) الايقاع :

١ — نظرت اللجنة فى التقرير المقدم من معهد الموسيقى الشرقى عن العشرين ايقاعا المستعملة فى مصر وتحليلها والنماذج اللحنية المبينة فيها تلك الايقاعات فأقرتها (انظر الجلسة الثامنة) .

٢ — نظرت اللجنة فى باقى الايقاعات المستعملة فى البلاد العربية ووافقت عليها .

(أولا) الايقاعات المستعملة فى سوريا وحلب مع النماذج التلحينية عليها وعددها ثلاثون .

(ثانيا) الايقاعات الشرقية بدون نماذج تلحينية عليها وعددها ١١١ وقد سبقت الاشارة إليها .

(ج) التأليف :

أما فيما يختص بالأسئلة من ١ — ٧ من هذا الموضوع ، فان اللجنة نظرت فى التقرير المقدم من المعهد الشامل لجميع أنواع التأليف الآلى والغنائى المستعملة فى مصر وميزاتها وعلاقتها بالايقاع ووافقت عليه (انظر جلسة ١٣) .

ثم قرأت التقرير المقدم من حضرة الأستاذ على الجارم وقررت ضمه إلى التقرير المذكور .

ثم نظرت اللجنة فى التقارير الثلاثة المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر عن النوبة الأندلسية ببلاد مراكش وتونس والجزائر ، واستحضرت رؤساء الفرق الموسيقية لهذه البلاد ، وقد حضروا المؤتمر ، فأقروا ماجاء بهذه التقارير . ثم تيسر للجنة عمل المقارنة بين هذه الأنواع من التأليف وما هو مستعمل وما هو غير مستعمل بمصر (انظر جلستى ١٥ و ١٦) ، واستدعت اللجنة أيضا رئيس الفرقة الموسيقية العراقية وبسؤاله عن أنواع التأليف الغنائى والآلى فى بلاد العراق وجدت خمسة منها غير مستعملة بمصر ، وأن سائر التأليف الغنائى والآلى المستعمل بمصر هو كذلك مستعمل عندهم ماعدا "التريالوج" (محاورة بين ثلاثة) و"التحميلة" فانهما غير مستعملين هناك (انظر جلسة ١٥) .

ثم قال الأستاذ على درويش إن جميع التأليف الـ‍ ‍ابى والآلى المستعمل بمصر مستعمل بسوريا ما عدا "التريالوج" .

ثم تناقشت اللجنة طويلا فى السؤال الخامس من هذا القسم وقررت أن يكون الرد عليه هكذا : "باب الاجتهاد مفتوح" .

يظهر من التفصيلات المقدمة الذكر أن الأعمـال الجسيمة التى قامت بانجازها هـذه اللجنة كانت من الأهمية بمكان . ونعتقد أن هذه أول مرة حصل فيها تحليل المقامات العربيـة المستعملة بمصر وغيرها من البلاد العربية إلى أجناس . وسيكون لهـذا العمل العظيم اهمية خاصة فى الدراسات المستقبلة ، وسيكون الغرض منه وضع قواعد علمية للوسيقى العربية تجعلها متينة الأساس .

أما المجهودات التى بذلتها اللجنـة فى موضوع فحص إيقاعات الموسيقى العربيـة فانها لا تقل أهمية عن سابقتها . وكثيرا ما اختلف بعض المؤلفين فى تصـوير هذه الايقاعات الكثيرة العدد ، حتى إن من كانت لهم رغبة فى الحصول على صورة صحيحة منها كانوا دائمـا مترددين فى أبحاثهم .

وقد نجحت اللجنـة فى تبسيط هـذه المسألة إذ حصرت جميع الايقاعات ، سواء المستعمل منها بمصر والمستعمل فى البلاد العربية الأخرى ، وحللتها مع بيان الحركات الخاصة بها ، وكتبت نمـاذج تلحينية على أغلب هذه الايقاعات .

وقد كانت الأسئلة الخاصة بالتأليف المطروحة على اللجنـة موضـوع بحث مستفيض مصحوب بمـا يؤيده من التقارير المقدمة للجنة . وإذا رغب أحد فى الوقوف على ما جاء بمحاضر الجلسات الخاصة بالتأليف فنحن على استعداد لتلاوتها عليه حتى يمكن أن يأخذ منها فكرة صائبة .

وبالاجمال يمكننا أن نقول إن لجنة المقامات والايقاع والتأليف قدرت أهمية ما ورد فى برنامج أعمالها وأتمت مهمتها بأمانة وإخلاص »

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

بعض محاضر لجنة المقامات والايقاع والتأليف

قد رأينا أن نثبت هنا بعض محاضر جلسات هذه اللجنة فى أسبوعى الإعداد اللذين تقدما الأسبوع الرسمى للؤتمر وذلك لأهمية ما ورد بها إتماما لتقريرها العام :

محضر الجلسة الثالثة

اجتمعت لجنة المقامات والايقاع والتأليف فى يوم الأربعاء ١٦ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف بك يكتا وسكرتارية صفر أفندى على وبحضور حضرات :

الأستاذ مصطفى بك رضا ، والأستاذ داود أفندى حسنى ، والأستاذ الشيخ درويش الحريرى ، والأستاذ الشيخ حسن المملوك ، والأستاذ الشيخ على درويش ، والأستاذ جميل عويس أفندى ، والأستاذ كامل الخلعى أفندى ، والأستاذ سامى الشوا أفندى ، والأستاذ محمد أفندى عبد الوهاب .

وتباحثت فى حصر المقامات المستعملة فى مصر واستقر رأيها بعد المناقشة على حصر المقامات الآتية :

يكاه — فرحفزا — شت عربان — حسينى عشيران — عجم عشيران — شوق افزا — طرز جديد — عراق — راحة الأرواح — دلكش حوران — فرحناك — بسته نكار — أويج — راست — سوزناك (بلاز يركوله) — ماهور — حجاز كار — ساز كار — شورك — نهاوند — كرديلى حجاز كار — نوأثر — نكريز — بسنديدة — طرز نوين — رهاوى — نهاوند كبير — زنكلاه — كردان مصرى — دلنشين — نهاوند مرصع (المشهور بالسنبلة نهاوند) .

ثم أرجأت اللجنة حصر سائر المقامات للجلسات التالية ، ورفعت الجلسة حين كانت الساعة السابعة والنصف م ؟

رئيس اللجنة — سكرتير اللجنة

رءوف يكتا — صفر على

محضر الجلسة الخامسة

اجتمعت لجنة المقامات والايقاع والتأليف فى صباح يوم الجمعة ١٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة :

الشيخ حسن المملوك وكامل الخلعى وداود حسنى وسامى الشوا والشيخ على الدرويش والشيخ درويش الحريرى وجميل عويس .

ثم تلا حضرة مصطفى بك رضا الكتاب الوارد من جناب البارون دىارلنجر ويتلخص فى أن جنابه يأسف جدا لأن صحته لا تسمح له بحضور المؤتمر، ويود أن ينيب عنه مصطفى بك رضا فى هذه اللجنة، وأنه سبق لجنابه أن درس وحلل مع الشيخ على درويش كل المقامات والضروب المقدّمة للجنة ، ويرغب جنابه فى أن يخبر بكل الملاحظات التى تبديها اللجنة عن كل إيقاع ومقام ، وأن يسمح لسكرتيره منوب أفندى السنوسى بحضور جلسات اللجنة بدون أن يكون له أى رأى . فقرر حضرة الرئيس أن ينظر فى الجلسات القادمة فيما قدمه جنابه إلى اللجنة وأن يعطى عندئذ حضرة سكرتير البارون صورا من محاضر الجلسات الخاصة ببحثها ليرسل بها إلى جنابه .

ثم عرض سكرتير اللجنة البيان الخاص بالتقارير المقدّمة من بعض الفنيين وبعض أعضاء المؤتمر وهى :

١ — كتاب من وزارة الخارجية رقم ٥٦ بتاريخ ١٠ من مارس سنة ١٩٣٢ ومعه تقرير من حضرة الدكتور محمد سالم رئيس النادى الموسيقى السابق بدمشق عن الموسيقى العربية وقد رأت اللجنة تحويله على لجنة السلم لأنه خاص بها .

٢ — تقرير من محمد فرج أفندى معلم الموسيقى بمجلس بنى مزار المحلى .

٣ — تقرير مقدّم من محمود غانم أفندى مدرس الموسيقى بمدرسة البنات الصناعية بالمنصورة .

٤ — تقرير مقدّم من أحمد أفندى خليل مدير نادى الموسيقى الشرقية بامبابه .

٥ — خطاب من حضرة شريف طوسون العلايلى أفندى ومعه كراسة بها بعض قطع موسيقية عربية على النوتة الفرنجية من مقامى الماهور والعراق .

٦ — خطاب من حضرة محمود حلمى أفندى رئيس لجنة التأليف والنشر الموسيقية بميدان باب الحديد خاص بالاقتراح المقدّم منه .

٧ — جزء من تقرير الأستاذ أحمد أمين الديك أفندى العضو فى لجنة السلم عن اختصار عدد المقامات .

٨ — مجموعة المقامات غير المستعملة فى مصر المقدّمة من الأستاذ سامى شوا أفندى .

٩ — كراستان تحتويان على بيان الأصول (الايقاعات) المستعملة عند السوريين، وفى حلب خاصة، مقدمتان من الأستاذ الشيخ على درويش .

١٠ — بيان بأنواع الموشحات المستعملة فى سوريا وحلب خاصة مقدّم من الشيخ على درويش .

١١ — إجابة حضرة صاحب العزة أحمد شوقى بك عن السؤال الخامس الخاص بالتأليف وبعد تلاوة ما تقدّم قررت اللجنة استمرار النظر فيها بالجلسات المقبلة .

ورغب حضرة الرئيس فى أن تستمر الجلسة فى إتمام المناقشة فى السؤال الأول الخاص بحصر المقامات المستعملة فى مصر .

ولكثرة الأعمال المعروضة على هذه اللجنة قرر حضرة الرئيس أن تعقد جلساتها فى الصباح أيضا .

واستمرت اللجنة فى حصر المقامات الباقية وهى :

البياتى ، الصبا ، العشاق المصرى ، قرجغار ، حجاز ، أصفهان ، حسينى ، محير ، عجم ، طاهر ، عرضبار ، شهناز ، بوسهلك ، صبا بوسهلك ، كردى ، حسينى كلعزار ، سيكاه ، هزام ، مستعار ، مايه ، جهاركاه .

وانتهت أعمال الجلسة فى الساعة الثانية عشرة ظ

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكتا	صفر على

محضر الجلسة السادسة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك ، وعضوية صفر على أفندى سكرتير اللجنة ، وحضرات الأساتذة جميل عويس أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، سامى شوا أفندى ، مسعود جميل بك ، داود حسنى أفندى . ونظرت اللجنة فى السؤال الثانى وهو ترتيب المقامات على حسب الدرجة الأساسية لكل منها فوضعتها على حسب الترتيب الآتى :

المقامات التى تستقر على درجة اليكاه	المقامات التى تستقر على درجة حسينى عشيران	المقامات التى تستقر على درجة العجم عشيران
١ — يكاه	١ — الحسينى عشيران	١ — عجم عشيران
٢ — فرحفزا		٢ — شوق افـزا
٣ — يشت عربان		٣ — طرز جديد

المقامات التى تستقر على درجة العراق	المقامات التى تستقر على درجة الراست		المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه	
(١) عراق	(١) راست	(١٠) نكريز	(١) البياتى	(٩) عجم
(٢) راحة الأرواح	(٢) سوزناك (بلازيركوله)	(١١) بسنديده	(٢) الصبا	(١٠) طاهر
(٣) دلكش حوران	(٣) ماهور	(١٢) طرزنوين	(٣) العشاق المصرى	(١١) عرضبار
(٤) فرحناك	(٤) حجازكار	(١٣) رهـاوى	(٤) قرجغار	(١٢) شاهناز
(٥) بسته نكار	(٥) سازكار	(١٤) نهـاوند كبير	(٥) حجـاز	(١٣) بوسه لك
(٦) اوج	(٦) شورك	(١٥) زنكلاه	(٦) أصفهان	(١٤) صبا بوسه لك
	(٧) نهـاوند	(١٦) كردان مصرى	(٧) حسينى	(١٥) كردى
	(٨) كرديلى حجازكار	(١٧) نهاوند مرصع (المشهور بالسنبلة نهاوند)	(٨) محير	(١٦) حسينى كلعزار
	(٩) نوأثر	(١٨) دلنشين		

المقامات التى تستقر على درجة السيكاه	المقامات التى تستقر على درجة الجهاركاه
١ — سـيكاه	١ — جهـاركاه
٢ — هزام	
٣ — مستعار	
٤ — مايه	

ثم تناول بحث اللجنة جزءا من المقامات المرسلة من جناب البارون دى ارلنجر التى شاركه فى إعدادها الأستاذ على درويش وهى الآتى بيانها :

أولا — المقامات التى تستقر على درجة اليكاه

اليكاه	ليس عليها ملاحظات
شت عربان	
فرحفزا	
سلطانى يكاه	

ثانيا — المقامات التى تستقر على درجة عشيران الحسينى

حسينى عشيران...	ليس عليها ملاحظات
بياتى «	
بوسهلك «	
نهفت	
سوزدل	
شوق طرب	

ثالثا — المقامات التى تستقر على درجة عشيران العجم

عجم عشيران	ليس عليها ملاحظات
شوق افزا	
شوق آور	

رابعا — المقامات التى تستقر على درجة العراق

عراق	ليس عليها ملاحظات
راحت الأرواح...	
فرحناك	
بسته اصفهان	
دلكش حوران...	
أوج	
بسته نكار	
أوج آرا	

لاحظ الشيخ درويش الحريرى فساد تركيب هذا المقام معتقدا أن الأذن الصحيحة تمجه لعدم ملاءمته الطبع السليم وقد أجريت التجربة بالصوت وغنى من هـذا المقام الأستاذان على درويش وكامل الخلعى فوافق على هذا التركيب باقى الأعضاء .

رونق نما	وهنا لاحظ الأستاذ درويش الحريرى دون غيره فساد هذا التركيب

خامسا — المقامات التى تستقر على درجة الراست

راست...	ليس عليه ملاحظات
سوزدلارا	ليس عليها ملاحظات
سوزناك	
رهاوى	
ماهور...	
زاويل	
حيان	
نيرز راست...	
بسنديده	
دلنشين	
سازكار	

ثم حضر حضرة الأستاذ إميل أفندى عريان سكرتير لجنة السلم ليقرأ علينا محاضر جلساتهم التى اشتركنا فيها للاطلاع والتصديق عليها وقد قرأها ووقعها الحاضرون .

ورفعت الجلسة فى الساعة الأولى والنصف بعد الظهر م

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكتا	صفر على

محضر الجلسة السابعة

اجتمعت اللجنـة فى يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى ، سامى الشوا ، داود حسنى ، الشيخ على درويش ، مسعود جميل بك .

واستمرت اللجنة فى فحص باقى المقامات المقدمة من البـارون وهى كالآتى :

باقى المقامات التى تستقر على درجة الراست

نهاوند ... ... لا ملاحظة عليه

النهاوند الكبير ... ... » »

النوأثر ... ... » »

النكريز ... ... » »

النهاوند سنبلة ... ... » »

الحجازكار — لاملاحظة عليه إذا اعتبرت البوسهلك سى ناتوريل

الكرديلى حجاز كار... ... ... لا ملاحظة عليه

طرز نوين ... ... » »

المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه

البياتى ... ... لا ملاحظة عليه

الحسينى... ... ... » »

المحير ... ... » »

البياتى عربان ... ... يلاحظ وضع النيم ماهور بدلا من المـاهور فى حالة الصعود

القرجغار ... ... يسـتعمل النيم ماهور بدلا من المـاهور

وأحالت اللجنة على الشيخ على درويش المقامات المستعملة فى مصر لتحليلها على حسب الاجناس .

أما فيما يختص بالسؤال الرابع فقد قال الأستاذ على درويش إنه سيقدم كشفا بالمقامات المستعملة فى تونس مع تحليلها ومقارنتها بالمقامات المستعملة فى مصر .

أما المقامات المستعملة فى سوريا فهى التى سبق له وضعها مع جناب البارون دىارلنجر وسيقدم الباقى منها فى الجلسة الآتية :

وقد سبق أن قدم الأستاذ سامى أفندى شوا كشفا بالمقامات المستعملة فى بلاد العراق واليمن وعددها ٣٩ فكلفته اللجنة تقديم كشف بعد عمل المقارنة بينها وبين المقامات المستعملة فى مصر .

وسيقدمه فى الجلسة المقبلة .

ورفعت الجلسة الساعة السابعة والنصف مساء ٥

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة الثامنة

اجتمعت اللجنة في يوم الاثنين ٢١ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأساتذة الأعضاء الآتية أسماؤهم :

مسعود جميل بك ، كامل الخلعى ، داود حسنى ، الشيخ حسن المملوك ، جميل عويس ، سامى الشوا ، الشيخ على درويش .

وقدم الأستاذ سامى أفندى الشوا مجموعة المقامات التى سبق أن قدمها مبينا بها المقارنة المطلوبة . أما الأستاذ على درويش فانه لم ينته بعد مما طولب بعمله فى الجلسة السابقة وسيقدمه بعد الظهر أو غدا .

ونظرت الجلسة فى السؤال الخامس من المقامات وأجابت عنه كما يلى :

إنه ليس من الضرورى أن يتقيد المؤلف بالابتداء من أى صوت فى أية نغمة ، على أنه يجب عليه مراعاة غماز النغمة (sa dominante) مع العلم بأن هذا الغماز لا يكون دائما الخامسة (la quinte) بالنسبة لأساس المقام فى الموسيقى الشرقية — ومعنى ذلك أن المؤلف فى مقام المحير مثلا الذى يظن وجوب الابتداء فيه من درجة المحير ليس ملزما أن يبتدئ منها بل إن له الحرية التامة عندما يريد التلحين من ذلك المقام أن يتخذ أية درجة تكون مجاورة لغمازه وملائمة له .

ومن رأى جميع الأعضاء أن التراكيب الفنية المتواترة لهذه المقامات لا تعوق خيال المؤلف ولذلك لم يبق وجه لتعديل قواعد المقامات أو تغييرها ، لا سيما أن وجود هذه القواعد له ارتباط وثيق بما يتطلبه تكوين هذه المقامات وأوجه استعمالها ، ويجب فى النهاية مراعاة الرجوع إلى أساس النغمة الأصلية .

ثم نظرت اللجنة فى الإيقاعات المستعملة فى مصر وتحليلها والنماذج اللحنية لكل إيقاع فوافقت عليها ، وهذه هى أسماؤها :

الأربعة والعشرون	الأوفر	النوخت الهندى
الشنبر	المخمس	السماعى الدارج
الورشان	النوخت	الظرفات
الستة عشر	المحجر	السماعى الثقيل
المحجر المصدر	المربع	الأقصاق
الرهج	المدور	السماعى السربند
الفاخت	المصمودى	

ونظرت أيضا اللجنة فى الإيقاعات المستعملة عند السوريين وفى حلب خاصة مع تحليلها، وقد قدمها حضرة الأستاذ على درويش وذكر مثلا لكل إيقاع إلا أنه لم يكتبه بالعلامات الموسيقية. وقد كلفته اللجنة كتابة نموذج لحنى لكل قطعة من الايقاعات المذكورة، وستذكر أسماؤها عند استيفائها .

ثم قدم للجنة كراسة بها ثلاث وثلاثون ورقة تحتوى على المقامات الباقية التى حصرها مع جناب البارون دى ارلنجر وفحصتها اللجنة وهذه أسماؤها .

المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه .

كلعزار	لا ملاحظة عليه
العشاق التركى	« «
مقامى الزفرتين وبياتى الرقمتين	قررت اللجنة عدم إثبات هاتين النغمتين لمشابهتهما نغمتى البياتى والعشاق التركى .
(بابا) طاهر	هذا المقام تقرر أن يكون له اسم واحد وهو طاهر .
أصفهان	لا ملاحظة عليه
كردان	« «
بياتى سلطانى...	« «
عرضبار	« «

وانتهت الجلسة فى الساعة الأولى بعد الظهر م ٦

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة التاسعة

اجتمعت اللجنة فى اليوم الحادى والعشرين من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

سامى الشوا أفندى ، كامل الخلعى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ حسن المملوك .

ثم نظرت اللجنة فى باقى المقامات التى تستقر على نغمة الدوكاه :

عجم مرصع	لا ملاحظة عليه
حجاز	» »
أوج حجاز	هذا المقام لا أصل له
شاهناز	لا ملاحظة عليه
صبا	» »
صبا زمزمة...	» »
حصار	» »
كردى	» »
عجم كردى...	» »
محير »	» »
حصار »	» »
صبا »	» »
شاهناز »	» »
نوا »	» »
دوكاه	» »
بوسه‌لك	» »
بياتى بوسه لك	» »
« عربان بوسه‌لك	» »
حسينى بوسه‌لك...	» »

محير بوسه لك	لا ملاحظة عليه
طاهر بوسه لك	» »
نوا بوسه لك	» »
عرضبار بوسه لك...	» »
عجم بوسه لك	» »
كردانيه بوسه لك	» »
حجاز بوسه لك	» »
شاهناز بوسه لك...	» »
حصار بوسه لك...	» »
أصفهان بوسه لك	» »
صبا بوسه لك	» »
ماهور بوسه لك	» »
أوج بوسه لك	» »

المقامات التى تستقر على درجة السيكاه

سيكاه	لا ملاحظة عليه
هزام	» »
أصول سيكاه...	لا أصل له
مستعار	لا ملاحظة عليه
مايه	» »
وجه عرضبار...	» »
نيشابور...	» »

المقامات التى تستقر على درجة الجهاركاه

الجهاركاه	لا ملاحظة عليه

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساء ما

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة الحادية عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الثلاثاء ٢٢ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ على الدرويش ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، سامى الشوا أفندى .

ونظرت اللجنة فى الايقاعات المستعملة فى سوريا وحلب من غير نماذج تلحينية عليها ، وهى التى قدمها جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ على درويش ، وهى :

طاير	چيفته يورك سماعى	صوفيان
يورك (أو دارج)	أوسط عربى	مصمودى صغير
الوحدة المكلفة	ظرفات	آغر أقصاق تركى
أقصاق تركى	دور روان مولوى	سنكين سماعى
يورك سماعى	رقصان لما	چيفته
دور هندى	ساده دويك	مدور عربى
قتاقوفتى	محجر دولاب مقلوب	نواخت
أقصاق	خوش رنك	آغر دور هندى
أقصاق سماعى	مرصع شامى	مصمودى كبير
سماعى ثقيل	آغر أقصاق سماعى	صادابة
جورجنه	الوحدة السايرة	مخمس عربى
لنك فاختة	أعرج سماعى (سماعى دارج)	محجر تركى
نيم أيون هواسى	دويك	آغر أقصاق

أوفر مولوى	نصف نيم دور	دور روان حلبي
نيم روان	مرصّع	دور روان شامى
فاخت ورش	مدور حلبي	دور روان تركى
أويون هوابى	مدور شامى	دور روان تركى (رواية ثانية)
الزرفكند	مدور مصرى	أوسط تركى
عويص	روان عربى	دور روان شرقى
ترس	مربع	

ورأت اللجنة صحتها .

ورفعت الجلسة فى الساعة السابعة والنصف مساء ٠

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة الثانية عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الأربعاء ٢٣ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الآتية أسماؤهم :

سامى الشوا أفندى ، كامل الخلعى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، جميل عويس أفندى ، داود حسنى أفندى .

ونظرت اللجنة فى كشف المقامات المستعملة فى العراق وجزيرة العرب الذى قدمه الأستاذ سامى الشوا ، وبعد عمل المقارنة بينها وبين المقامات المستعملة فى مصر وجدت أن المقامات الآتى بيانها ليس لها مقابل بمصر وهى : جبورى — دشتى — منصورى — سعيدى برقع — إبراهيمى والمقابل — كلكلى — شوشترى — عريبون عجم — الحديدى — حجاز شيطانى — العكبرى — محمودى — عريبونى — افشار كلكلى — نهفت العرب — زمزمى — رمل — الماء رناء — شاورك — صبا همايون — نادى زرفكند .

والمقامات الآتى بيانها وجد لها مقابل وهى :

مقام عريبون عرب	— يقابله مقام البياتى	مقام أبو عطا	— يقابله مقام الحسينى
« نارى العراق	— « « البياتى	« قاتولى	— « « المستعار
« مدمى	— « « الحجاز	« خنابات	— « « الصبا
« قرياط	— « « السيكاه	« الرشيدى	— « « العجم عشيران
« تفليسى	— « « مايه	« الحكيمى	— هذا المقام مشترك بين البياتى والصبا
« العروب	— « « الحجاز		
« النواه	— « « البوسهلك	« نجدى السيكاه	— يقابله مقام السيكاه
« راحت شذا	— « « البستهنكار	« مثنوى العراق	— « « الحجاز

وبما أن المقامات المستعملة بمصر سبق تحليلها إلى أجناس فلا لزوم إذًا لتحليل ما يقابلها من تلك المقامات. أما المقامات التى ليس لها مقابل عندنا فقررت اللجنة أن يقوم بتحليلها إلى أجناس حضرة الأستاذ صفر على مشاركا الأستاذ على درويش، وذلك بالاستعانة بالأسطوانات التى ستدوّن بها أغانى العراقيين الذين حضروا المؤتمر.

وقررت اللجنة إحالة الطلب المقدم من حضرة شريف طوسون العلايلى أفندى على لجنة التعليم إذ أنه خاص بها .

ونظرت اللجنة بعد ذلك فى إتمام باقى الايقاعات السابق تقديمها فى الجلسة السابقة فأقرتها وهى :

نيم دور كبير مولوى	فاختة عربى	ورشان عربى
روان	نقش الواحد والعشرين	برفشان تركى
بكداش خانة	طرّه	مخمس تركى
نيم هزج	رهج	فرع
مدوّر رباعى	هزج عربى	نقش الستة والثلاثين
فكرتى	هزج عربى (رواية ثانية)	ستة عشر مصرى
نيم خفيف	الأربعة والعشرون حلبى	النقش الأربعون
مخمس مصرى	شنبر حلبى	هزج تركى
بلّيق شامى	شنبر تركى	الشنبر الكبير (المسمى بمصر شنبر)
نواخت هندى	فرنكچين تركى	نيم ثقيل تركى
چفته دويك	ورش	نقش الاثنين والخمسين
الستة عشر حلبى	رمل حلبى	رمل تركى
نصف مخمس تركى	دور كبير تركى	الثقيل
نقش السبعة عشر	« « حلبى	زنجير تركى
نقش الثمانية عشر	محجّر مصدّر	هاوى
نيم دور	تركى ضرب (زرب)	ضرب فتح
أوفر مصرى	خفيف عربى	
فاختة تركى	خفيف تركى	

وهنا رفعت الجلسة إذ كانت الساعة الأولى بعد الظهر م

سكرتير اللجنة
صفر على

رئيس اللجنة
رءوف يكتا

محضر الجلسة الثالثة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الأربعاء ٢٣ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

جميل عويس أفندى ، سامى الشوا أفنـدى ، كامل الخلعى أفنـدى ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، داود حسنى أفندى ، الشيخ على درويش ، مسعود جميل بك .

ونظرت فى كشف وضحت به المقامات المستعملة فى مصر وأبعادها على ورق مقسم إلى مليمترات ، وهو من عمل حضرة إميل أفندى عريان ، كلفته عمله لجنة المعهد التمهيدية ، وقد بين هـذه الأبعاد بحساب السلم المقسم إلى أربعة وعشرين ربعا متساويا ، فقرر الأعضاء قبوله إذا قررت لجنة السلم استعمال هذا التقسيم . وخالفهم فى ذلك حضرة رءوف يكتا بك ومسعود جميل بك ، فانهما قررا أنهما لا يوافقان لجنة المقامات على قبول هذا التقسيم حتى على فرض قبول لجنة السلم تقسيم الديوان تقسيما معتدلا .

وطلبت سكرتارية المؤتمر إلى اللجنة أن تنظر فى تقرير مقدم من حضرة إبراهيم خليل أنيس أفندى وهو خاص بابتكار جهاز لبعض الايقاعات المصرية والتركية صنعه السيد أفندى عبدالحميد وكيل قلم إدارة السكة الحديدية بمحطة طنطا . فقررت اللجنة استدعاء حضرة مخترع هذا الجهاز فى يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة قبل الظهر لفحصه والموافقة عليه إن كان موافقا .

ثم نظرت اللجنة فى أنواع التأليف الغنائى والآلى المستعملة فى مصر ومميزات كل منها وعلاقتها بالايقاع ، وهى المبينة فى التقرير المقدم من لجنة المعهد الفنية ، فوافقت عليها وهى الآتى بيانها :

أنواع التأليف الغنائى :

الموشحة — الغناء بكلمة يا ليل — الموال — الدور — القصيدة — المنولوج — الديالوج — التريالوج — النشيد — الرواية الملحنة — الطقطوقة — طرق الذكر — طرق المولد — أغانى الزفاف — التراتيل الدينية — أغانى الحجاج — ألحان الرقص — الأغانى الشعبية .

أنواع التأليف الآلى :

الدولاب — البشرو — السماعى — التحميلة — المقدمة أو الافتتاح — البولكه — أللونجه — المازوركه — المارش — الفالس — القطع الوصفية — التقاسيم بأنواعها .

وهنا رفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساء ،

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة الخامسة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الخميس ٢٤ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

مسعود جميل بك ، كامل الخلعى أفنـدى ، داود حسنى أفنـدى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، سامى الشوا أفندى .

وكان حضرة رئيس جوقة العراقيين حاضرا ، وسئل عن أنواع التأليف الغنائى المستعملة عندهم وليس لها نظير بمصر ، فأملى على اللجنة الأنواع الآتى بيانها وهى غير مستعملة بمصر :

(١) المسبع الزهرى وهو صنف من الموال ، شعر عامى من نوع الزجل .

(٢) العبودية « « « أو الزجل المربع يستعمل فى مناجاة الغرام .

(٣) الحابارية موال من نوع الزجل ملحن على الميزان .

(٤) عتابا « « « يستعمل للحداء عند عرب البادية .

(٥) نايلى وهو نوع من العتابا أيضا وهو موال من الزجل الدو بيت يستعمل عند العرب.

أما سائر أنواع التأليف الغنائى المستعملة بمصر فمستعملة عند العراقيين ماعدا التريالوج (محاورة بين ثلاثة) .

وكذلك سائر أنواع التأليف الآلى المستعملة بمصر مستعملة عندهم ماعدا التحميلة .

ثم اطلعت اللجنـة على التقرير المقـدم من جنـاب البارون دى ارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب الترتيب المتبع فى البلاد التونسية ، وكان ذلك بحضور رئيس الجوقة التونسية وقد وافق على ما جاء بالتقرير المذكور .

فالنوبة التونسية تركب من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرون بأقوال شعرية من نوع التوشيح والزجل وهى :

(ا) الاستفتاح

(ب) المصدر

(ج) الأبيات

(د) البطايحيات

(ه) التوشية ويتخللها المشد

(و) البرول

(ز) الدرج

(ح) الخفيف

(ط) الختم

أما الاستفتاح (لحن صامت) فهو يشبه تقسيم المزمار البلدى .

والأبيات تشبه ألحان المولد.

والمقدمة الصامته (دخول الأبيات) تشبه الدولاب .

والبطايحى يشبه المصمودى بعض الشبه ويختلف عنه فى النقرات .

والدرج يشبه كل قسمين منه ميزان السماعى الدارج والسماعى الطائر، غير أنه يختلف عنه فى النقرات.

والخفيف مثل السماعى الدارج ويختلف عنه فى النقرات .

والختم يشبه السربند .

وعندهم نوع يسمى "أشغال" ، وهى مجموعة من الموشحات من موازين وأنغام مختلفة ، تبتدئ عادة بقصيدة ، ويتخلل هذه "الأشغال" أحيانا قصائد على غير وزن موسيقى وألحانٌ شعبية تسمى "زندالى" ، فاذا أخرجَ منها النوعان الأخيران فانها تشبه وصلة من الموشحات .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساء ما

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة السادسة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ درويش الحريرى — الشيخ على درويش — الشيخ حسن المملوك — سامى الشوا أفندى — كامل الخلعى أفندى — داود حسنى أفندى .

حضر اليوم حضرة السيد أفندى عبد الحميد مخترع الجهاز للضروبات دون أن يكون معه هذا الجهاز، وقال إنه لم يصله خطاب فكلفته اللجنة الحضور مع الجهاز المذكور بعد ظهر الغد .

ثم اطلعت اللجنة على التقرير المقدم من جناب البارون دىارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل الجزائر ، وكان ذلك بحضور رئيس الجوقة فوافق على ماجاء بالتقرير المذكور . فالنوبة الجزائرية تركب من تسع مقطوعات ، بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرونة بكلام من نوع التوشيح والزجل ، وهى :

(١) الدائرة	(٢) مستخبر الصنعة	(٣) التوشية
(٤) المصدرات	(٥) البطايحيات	(٦) الدرج
(٧) توشية الانصرافات	(٨) الانصراف	(٩) المخلص

(١) فالدائرة — هى تقسيم إما بالصوت وإما بالآلات ويحل فيه كلام من الشعر مكان (ياليل) فى مصر .

(٢) مستخبر الصنعة — الآلات تعزف معا كأنها تقسيم بلا ميزان من المقام الذى يراد الغناء منه .

(٣) التوشية — وهو يقابل البَمب فى حالة التقسيم .

(٤) المصدرات — وهى تقابل عندنا فصولا من الموشحات على أوزان صغيرة تغنى قبل الأدوار ، وتعيد الآلات فى مصر لحن الموشحات ، أما فى الجزائر فان الآلات لاتعيدها بل تعيد قطعة أخرى تساويها فى الوزن ولا تساويها فى النغم .

(٥) البطايحيات — وتشبه المصدرات ، وهى نوع من الموشحات الصغيرة الايقاع مركبة من أربعة إلى ستة موشحات ، وهذا يشبه الموشحات الصغيرة فى مصر .

(٦) الدرج — وهى نوع من الموشحات التى تأتى على وزن الدارج فى مصر .

(٧) التوشية المسماة بتوشية الانصراف — وهى تشبه عندنا وزن السربند .

(٨) الانصرافات — وهى تدل على سرعة اللحن بالايقاع ودليل انتهاء النوبة ويتخللها مايأتى :

(أ) الكرسى وهو الدولاب أو اللازمة .

(ب) الجواب أى إعادة ما غناه المغنى بالالات .

(ج) الطابع ويقابل كلمة خانة المصطلح عليها فى مصر .

(٩) المخلص — هو مثل الموشح السريع المسمى بالسربند .

واطلعت اللجنة أيضا على ماجاء بتقرير جناب البارون دىارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل مراكش، وكان ذلك بحضور رئيس جوقة مراكش فوافق على ماجاء بالتقرير المذكور. فالنوبة المراكشية تتركب من خمسة أقسام يطلق على كل قسم اسم الضرب أى الدور الايقاعى الذى يضبط أزمنة موشحاته . وهذه أسماء أقسام هذه النوبة :

(١) البسيط .

(٢) القايم ونصف .

(٣) البطايحى .

(٤) القدام .

(٥) الدرج .

ويبدأ كل قسم من هذه الأقسام بمقدمة صامتة وتسمى التوشية، وقد يبدأ بانشاد بيتين من الشعر يتخللهما جمل بلا إيقاع تسمى البغية. وبعد ذلك تلق سلسلة الموشحات مرتبة على حسب نظام محدود أساسه حركة السير، وهذا هو المتبع فى الأقسام الخمسة المذكورة :

(١) الموشحة الأولى وتسمى التصديرة .

(٢) سلسلة من الموشحات بطيئة السير .

(٣) موشحة على شىء من السرعة تسمى القنطرة الأولى .

(٤) سلسلة من الموشحات من ١ إلى ٤

(٥) موشحة أكثر سرعة تسمى القنطرة الثانية .

(٦) سلسلة صنائع يطلق عليها اسم الانصراف .

(٧) موشحة تسمى القفل .

فالايقاع المسمى بالبسيط يشبه المدوّر

والقايم ونصف يشبه وزن الخفيف .

والبطايحى مثله .

والقدام يساوى السنكين سماعى .

والدرج يشبه وزن الدارج .

أما الموشحات التى تسمى عنـدهم النـوبة ، فهى عبارة عن سلسلة من الموشحات متتابعة من الأوزان التى مرّ ذكرها .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الأولى بعد الظهر م

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة السابعة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة والنصف بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ على درويش — الشيخ درويش الحريرى — الشيخ حسن المملوك — كامل الخلعى أفندى . داود حسنى أفندى — سامى الشوا أفندى .

ونظرت اللجنة فى المقامات المستعملة فى المغرب الأقصى وتونس خاصة وما يقابلها بمصر ، وهى التى دونها الأستاذ على درويش ، فوافقت عليها وهى الآتى بيانها :

(١) طبع الذيل يقابله بمصر مقام راست
(٢) طبع راست عبيدى يشابه قليلا مقام راست
(٣) طبع استهلال الذيل يقابله مقام الماهور
(٤) « راست الذيل يقابله مقام الجهاركاه
(٥) « مجنب الذيل ويسمى الآن برانى راست الذيل يقابله مقام النوأثر
(٦) طبع العراق يقابله مقام العراق
(٧) « الشرقى المسمى الآن انقلاب العراق يقابله مقام راست
(٨) طبع السيكاه يقابله مقام الهزام
(٩) « انقلاب السيكاه يقابله مقام الهزام
(١٠) طبع الحجاز ويسمونه زيدان وأصبعين يقابله مقام الحجاز .
(١١) طبع الأصبهان يقابله مقام يكاه .
(١٢) « الحسين يقابله مقام الحسينى .
(١٣) « الحسين أصل يقابله مقام البياتى.
(١٤) « المزموم يقابله مقام الجهاركاه .
(١٥) طبع عراق العجم يقابله مقام سلطانى العراق
(١٦) طبع الماية يقابله مقام الماية أو السيكاه
(١٧) « الرمل يقابله الجهاركاه مصورا على الدوكاه
(١٨) طبع رمل الماية يقابله مقام العشيران

واطلعت اللجنة على الاجابة المقدمة من حضرة صاحب العزة أحمد بك شوقى الخاصة بالتأليف الغنائى فرأت عدم وفائها بالمطلوب .

واطلعت أيضا على التقرير المقدم من حضرة الأستاذ على الجارم الخاص بالتأليف الغنائى وقررت ضمه إلى التقرير المقدم من المعهد لأنه متم له فى بعض نواحيه .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة مساء »

سكرتير اللجنة
صفر على

رئيس اللجنة
رءوف يكتا

محضر الجلسة الثامنة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ٢٦ من مارس سـنة ١٩٣٢ فى الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر أفندى على وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

سامى أفندى الشوا ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، داود حسنى أفندى ، مسعود جميل بك .

ونظرت فى التقرير المقدم من حضرة الأستاذ حسونة بن عمار المحامى الشرعى بتونس ورأت أن ماجاء به مطابق فى أغلب نواحيه لمـا جاء بتقرير جناب البارون دى ارلنجر واكتفت بمـا قدمه جنابه فى هـذا الموضوع .

ثم قدم الأستاذ على درويش كراسة بها نمـاذج تلحينية عن الثلاثين إيقاعا المستعملة فى سوريا وحلب خاصة ، وقد سبق أن كلف عمل ذلك فى جلسة سابقة . وبعد أن فحصتها اللجنة وافقت عليها وهذه هى أسماؤها :

(١) فتح ... ...يساوى ١٧٦/٤
(٢) هاوى أوحاوى... ... ... « ١٢٨/٤
(٣) زنجير التركى... ... ... « ١٢٠/٤
(٤) ثقيل « ... ... « ٩٦/٤
(٥) رمل « ... ... « ٥٦/٤
(٦) نيم ثقيل تركى ... ... « ٤٨/٤
(٧) هزج تركى ... ... « ٤٤/٤
(٨) نقش الستة والثلاثين ... ... « ٣٦/٤
(٩) فرع تركى ... ... « ٣٢/٤
(١٠) مخمس تركى ... ... « ٣٢/٤
(١١) برفشان تركى ... ... « ٣٢/٤
(١٢) خفيف التركى ... ...يساوى ٣٢/٤
(١٣) الخفيف (المستعمل فى حلب) « ٣٢/٤
(١٤) ترك ضرب (الترك زرب) ... « ٢٩/٤
(١٥) الدور الكبير ... ... « ٢٨/٤
(١٦) رمل ... ... « ٢٨/٤
(١٧) ورش ... ... « ٢٦/٤
(١٨) فرنكچين تركى ... ... « ٢٤/٤
(١٩) چنبر ... ... « ٢٤/٤
(٢٠) الأربعة والعشرون ... ... « ٢٤/٤
(٢١) هزج ... ... « ٢٢/٤
(٢٢) رجز ... ... « ٢٢/٤

(٢٣) طرّه ... ... يساوى ٢١/٤
(٢٤) نقش الواحد والعشرين ... ... « ٢١/٤
(٢٥) نيم دور... ... ... « ١٨/٤
(٢٦) نقش السبعة عشر ... ... « ١٧/٤
(٢٧) الستة عشر... ... ... يساوى ١٦/٤
(٢٨) چيفته دويك ... ... « ١٦/٤
(٢٩) بلّيق شامى ... ... « ١٦/٤
(٣٠) نيم خفيف ... ... « ١٦/٤

ثم حضر حضرة السيد أفندى عبد الحميد صاحب اختراع الجهاز الخاص بالضروبات ، وأحضر معه هـذا الجهاز ، وأبلغ اللجنة أنه يلزمه ساعة لاعداد بطاريات الجهاز ، وتقرر أن يعرض جهازه بعد الظهر على لجنة الآلات أولا ثم على لجنتنا ثانيا لاختباره وتقرير اللازم .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الثانية عشرة ظهرا م

سكرتير اللجنة — رئيس اللجنة
صفر على — رءوف مكا

محضر الجلسة التاسعة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ٢٦ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة رءوف بك يكنا وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ على درويش ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، داود حسنى أفندى ، سامى الشوا أفندى .

بدأت باختبار الجهاز المقدم من السيد أفندى عبد الحميد ، وهو أسطوانتان من الخشب تدوران بمحرك فونوغراف مقسمتان إلى ٣٠ دائرة ، وقد ثبت بكل دائرة مسامير نحاسية صغيرة موضوعة على أبعاد مختلفة بنسبة مسافات (التم والتك) لكل ضرب من الثلاثين ضربا المكتوبة على لوح مثبت جهة اليمين وموضح أمام كل منها بالعلامات الموسيقية عدد التم والتك وأزمنته .

وللحصول على أى ضرب من هذه الضروب تحرك اليد المثبتة على هذا اللوح أمام السهم المقابل لاسم الضرب المطلوب ، وعند إدارة الجهاز نسمع الضرب المطلوب على الدف .

وبادارة يد أخرى مثبتة فى الجهة اليسرى يبطل عمل الدف ويسمع نفس الضرب على وترين يحدثان صوتين مختلفين يمثل أحدهما الدم والآخر التك ، وأمام هذه اليد مصباح كهربائى صغير ينار بالجهاز عند أول الضروب.

وهذا الجهاز يمكن استعماله بمثابة فونوغراف إذا ركبت أية أسطوانة عليه ، وهو فى صندوق كبير مربع الحجم له غطاء .

وقد جربت اللجنة بعض الايقاعات الموضحة على اللوح المذكور ولاحظت ما يأتى :

أولا — أنها تؤخر فى بعض حركات الدم والتك .

ثانيا — أن المصباح لا ينير عند أول كل ضرب بل بعد أن تسمع ثلاثة ضروب متتالية أو أربعة .

ثالثا — عدم وجود مترونوم لقياس سرعة الضرب المراد سماعه أو بطئه مع إعطاء مقدار الزمن (البلانش أو النوار أو الكروش) .

رابعا — ان بعض الضروب المدرجة فى اللوح خطأ ولا بد من تصحيحها .

وقد اجاب حضرة المخترع عن ذلك بأنه مستعد أن يصلح حركات الجهاز حتى لا تتأخر فى الضروب، وأنه يمكن تغيير هذه الضروب على حسب المطلوب، وذلك بنقل المسامير النحاسية من موضعها على حسب أزمنة الايقاع ، وأنه سيجتهد فى عمل المترونوم ويأمل أن يوفق فى ذلك

وفى أثناء ذلك حضرت لجنة الآلات مع رئيسها جناب الأستاذ الدكتور زاكس واختبرت الجهاز وسمعت بعض الايقاعات ثم رجعت إلى غرفتها للتشاور .

وقد رأت لجنتنا أن هذا الجهاز له فائدة عظيمة لضبط الايقاعات المختلفة، وأنه يمكن أن يتخذ فى المعاهد الموسيقية ليكون آلة لتعليم الايقاعات .

ثم نظرت فى التقرير السابق تقديمه من حضرة أحمد أفندى الديك ولم توافق على ما جاء به .

ورفعت الجلسة فى الساعة السابعة والنصف مساء ٢

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

أنواع التأليف فى الموسيقى العربية المستعملة فى مصر

تقرير مقدم من معهد الموسيقى الشرقى

أنواع التأليف الغنائى :

الموشحة ، الغناء بكلمة ياليل ، الموال ، الدور ، القصيدة ، المونولوج ، الديالوج ، التريالوج ، النشيد ، الرواية الملحنة ، الطقطوقة ، طرق الذكر ، طرق المولد ، أغانى الزفاف ، التراتيل الدينية ، أغانى الحجاج ، ألحان الرقص ، الأغانى الشعبية ، الخ .

أنواع التأليف الآلى :

الدولاب ، البشرو ، السماعى ، التحميلة ، المقدمة أو الافتتاح ، البولكة ، اللونجة ، المازوركة ، المارش ، الفالس ، القطع الوصفية ، التقاسيم بأنواعها ، الخ .

ولنشرح أولا أنواع التأليف الغنائى من جهة مميزاتها وعلاقتها بالايقاع :

(١) الموشحة — هى كلمات مقفاة موزونة بأوزان تشبه أوزان الشعر، وتغلب فيها العربية، ويوزن تلحينها بموازين موسيقية خاصة، ويسمى القسم الأول منها (بدنية) ويقاس عليها الثانى تلحينا ، ويعقب ذلك مايسمى بالخانة أو السلسلة أو الدولاب . وكل قسم مخالف للآخر فى التلحين ، ويغلب تلحين الخانة من الدرجات الحادّة للمقام الملحن منه الموشحة وبالعكس السلسلة، ثم يقاس القسم الأخير من الموشحة على تلحين البدنية الأولى ويسمى (قفلة) .

(٢) الغناء بكلمة ياليل — هو نداء الليل بألحان شجية مع مراعاة المقامات، وقديكون هذا موزونا بميزان يسمى البمب أو الوحدة المتوسطة أو أوزان أخرى مثل السماعى الدارج والاقصاق والسماعى الثقيل .

(٣) الموال — هو شطرات من بحر البسيط غالبا، ويرتجل تلحينها مع عدم مراعاة أحد الأوزان الموسيقية بل يراعى فيها المقامات .

(٤) الدور — هو نوع من الزجل، وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعرى إلا أنه تغلب فيه لغة العوام ، ويسمون الدور الأول من هذا الزجل بالمذهب . وما يليه بالأغصان . وقديما كانت تغنى الجماعة المذهب ورئيسهم الدور الذى يليه (الغصن الأول) ويغنى من دونه الغصن الثانى . وهكذا ، وفى كل مرة

تردد الجماعة المذهب بعد الفراغ من كل دور من أدوار هـذا الزجل . وكان تلحين المذهب مثل تلحين الغصن تمـاما و يوزن غالبا بالوحدة المتوسطة وهى تساوى (بلانش) .

وفيما بعد ابتكرت طريقة جديدة للدور، وهى أن يردد المغنى ألفاظ القسم الثانى من الدور مرات كثيرة بألحان مختلفة، فكان مرة يردد الجملة من الغصن منفردا على غير تلحين المذهب، وأخرى يشترك معه الجماعة فيرددونها مرة أو اثنتين و يرددها بعدهم مرة أخرى مخالفا لحنهم، ثم يعيدونها بعده بلحنهم السابق وهكذا، و يسمون ذلك اصطلاحا بالهنك وهذه الطريقة متبعة للآن .

(٥) القصيدة — هى أبيات منظومة على قافية واحدة وليس لهـا ألحان خاصة ولا ميزان خاص ، بل يلقيها المغنى من أى لحن كان ، و يوزن أحيانا البيت الأول منها على ميزان الوحدة كأنه المذهب . وأدواره ما تليه .

(٦) المونولوج — تعبير لفظى فى غرض معين يقوم بالقائه فرد واحد ملحنا كان أو غير ملحن، وميزانه الوحدة غالبا .

(٧) الديالوج — هو كالمنولوج إلا أنه محاورة بين اثنين وميزانه الوحدة .

(٨) التريالوج — هو كسابقيه غير أنه محاورة بين ثلاثة وميزانه الوحدة .

(٩) النشيد — قطعة منظومة وملحنة يؤديها الجماعة ، وينفرد بعضهم أحيانا بأجزاء منهـا ، كالأناشيد الوطنية وأناشيد المدارس وفرق الكشافة وغيرها وتوزن على الموازين البسيطة غالبا .

(١٠) الرواية الملحنة — هى قصة تمثيلية غنائية ، وتشبه الأوبرا ، وقد يتخللها كلام غير ملحن فتشبه الأوبرت، وتوزن على جملة أوزان وتكون مصحوبة غالبا بالالآت .

(١١) الطقطوقة — وهى أغنية صغيرة على شكل الدور القديم ، وقد يلحن كل غصن فيها على مقام ، وميزانها الوحدة أو بعض أوزان صغيرة .

(١٢) طرق الذكر — قسمان : قسم يسمى بالأرضية ، وهـذا القسم هو قياس أبيات على تلحين كلمات (لا إله إلا الله) أو (الله) حال الجلوس، غير أن منشد الأبيات يغنى من جواب تلحين الذكر . أما القسم الثانى فهو أبيات تلحن تلحينا ينشده الجماعة ، و يكون الذكر غير ملحن فى هذه الحالة ، وغاية

ما يفعله الذاكر هو حفظ أساس المقام الذى تلحن منه الطريقة ، ولا يلحن كل هـذا إلا على الوحدة المتوسطة ، ويكون الذاكر كفيلا بحفظها للنشد فى جميع الحالات .

(١٣) طرق المولد — قسمان : قسم يسمى بالردّ ، وقسم يسمى بالدارج ، فالردّ عبارة عن تلحين بيتين من أول قصيدة ينشدهما الجماعة و يعقبهم رئيسهم بالقاء بيتين غير الأولين ، إلا أنهما لايخرجان عن المقام الأول الذى لحن منه البيتان الأولان ، ثم تردد الجماعة البيتين الأولين ثانيا وهكذا ، و يوزن ذلك بالوحدة المتوسطة أو السماعى الدارج .

أما الدارج فهو قصيدة تلحن كلها ينشدها الجماعة وفى وسط إنشادهم يستوقفهم الرئيس و يغنى شطرا أو بيتا من القصيدة من غير التلحين الأوّل و يلحقه إخوانه فى الباقى .

(١٤) أغانىّ الزفاف — نوع من أنواع الزجل ماحّن كالمذهب والأغصان فى الدور ، وينشد عادة فى الزفاف ، وميزانه الوحدة البسيطة .

(١٥) التراتيل الدينية — هى تلحين آيات دينية تلحينا موزونا وغير موزون تتلى فى المعابد وفى مناسبات أخرى .

(١٦) أغانىّ الحجاج — كلمات غير موزونة غالبا ترتّل وقت ذهاب الحاج إلى الحجاز وفى سيره وعند عودته إلى بلده .

(١٧) ألحان الرقص — هى كلمـات ملحّنة من أوزان كثيرة ، ويراد بها تنشيط الراقص أو الراقصة وتصحب عادة بالآلات والدف والدربكة .

(١٨) الأغانى الشعبية — هى كلمات سهلة تلحن تلحينا سهلا ليتأتى للعوام إنشادها بمجرد سماعها ، والغرض منها بث خلق فيهم أو إعانة العمال منهم على الأعمال ، وتوزن عادة على الوحدة البسيطة .

ولنشرح الآن أنواع التأليف الالىّ من جهة مميزاتها وعلاقتها بالإيقاع فنقول :

(١) الدولاب — كلمة تطلق على قطعة موسيقية صغيرة تستهل بها الأدوار وغيرهـا وميزانها الوحدة غالبا .

(٢) البشرو — كلمة فارسـية معناها الذهاب إلى الأمام، وفى اصطلاح الموسيق التركية معناها الهواء الابتدائى الذى يصدّر به أول الفصل أو بعبارة أخرى المقدم، وهو لحن ذو خمسة أجزاء غالبا تسمى أربعة أجزاء منها بالخانة والجزء الخامس بالتسليم، ويكرر هذا الأخير بعد كل خانة من الخانات الأربع، وتلحن الخانة الأولى والتسليم من المقام الذى سمى البشرو باسمه ، أما الخانات الثلاث الأخرى فتلحن أحيانا من مقامات مختلفة وتوزن من أوزان كبيرة متنوعة .

(٣) السماعى — قطعة موسيقية تشبه البشرو فى وضعه، إلا أن خاناته صغيرة، وتوزن على ميزان "أقصاق" سماعى وقد توزن الخانة الرابعة منه بميزان "سنكين سماعى" أو "فالس" ويعزف السماعى عادة إما بعد البشرو وإما فى آخر الوصلة .

(٤) التحميلة — قطعة موسيقية يتخللها تقاسيم من العود والقـانون والكمان والناى ، وتوزن على الوحدة البسيطة .

(٥) المقدمة أو الافتتاح — قطعة موسيقية تعزفها الآلات ، وتسـتعمل فى المسارح قبـل رفع الستار ، وتلحن من موازين مختلفة .

(٦) البولكة والمـازوركة والفالس — قطع موسيقية تلحن عادة للرقص ، وأوزانهـا هى ٢/٤ للبولكة و ٣/٤ للمـازوركة والفالس .

(٧) المـارش — قطعة موسـيقية تلحن لضبط خطـا العساكر حتى لا يسبق أحدهم الآخر وتعزف فى مناسبات شتى .

(٨) اللونجة — قطعة موسيقية تقوم مقام المقدمة أحيانا وتشبه البشرو بحالة مختصرة ، وأوزانها الوحدة السائرة أو المتوسطة .

(٩) القطعة الوصفية — هى ما وضع من التلحين لوصف شىء معين كالحزن والفرح والشجاعة وغيرها وتلحن من أوزان مختلفة .

(١٠) التقسيم — هو لحن مرتجل على غير وزن ، وقد يكون على أوزان صغيرة كالوزن الذى يسمى "بمب" أو الوحدة المتوسطة أو الدارج أو الاقصاق أو السماعى الثقيل .

تقرير عن التأليف الغنائى

مقدّم إلى مؤتمر الموسيقى العربية من الأستاذ على الجارم

القصيدة — تكون من بحر من بحور الشعر المعروفة وتمتاز بصحة التعبير وجريانه على اللسان العربى الفصيح . وقد كان للقصيدة الشأن الأول قبل نهضة الموسيقى بمصر وعندما كان الغناء شائعا فى حلقات الذكر، فكان المنشد يبتدئ بالاستنجاد والاستغاثة بالصالحين، ثم ينشد قصيدة موقعة على رنة الأذكار، وكان المنشدون يغنون المواليا، ومن العجيب أن المنشدين كانوا يقتصرون فى ذلك العهد على قصائد قليلة ليست من جيد الشعر ولا من رائعه ، مع وفرة الشعر الغزلى وكثرة أنواعه فى كل عصر من عصور الأدب . وقد طوى الآن هذا البساط جملة ، اللهم إلا قليلا جدا فى الريف وفى موالد الصالحين، طواه سيل من التجديد كان فى طليعته عبده الحمولى ومحمد عثمان، فقد أعادا للآلات الموسيقية عهدا مزدهرا، ولهجت مصر باسميهما طويلا، وحنّت إلى سماع ألحانهما الجديدة، التى مع جدتها لم تشذ عن أذنها ولم تند عن ذوقها . وكان الشائع فى هذا العصر الموشح والمواليا والدور، وانتبذت القصيدة مكانا قصيا، فكانت لا تنشد إلا قليلا، واستمرت الحال على هذا إلى عهد قريب جدا عاد فيه إلى القصيدة بعض ما كان لها من ذيوع ، وأخذ المغنون يهتمون بتلحين القصائد. وربما كان من أسباب ذلك تقدم الشعب المصرى فى ثقافته وتفكيره، وطول ما أصابه من ملل من الأدوار التى عجزت مع كثرتها عن تصوير عواطفه تصويرا صحيحا. وعود القصيدة إلى الظهور كان مصحوبا بظاهرتين الأولى حسن اختيار الشعر والثانية الافتنان فى توقيعه .

هذا — وكان لانشاد الشعر مكانة فى أول عهد مصر بالتمثيل، ونبغ فى ذلك المرحوم الشيخ سلامه حجازى، ولكنّ تطور التمثيل فى العهد الأخير طاردة من المسرح وعفّى على آثارة فيه .

ومن المواطن التى يزدهر فيها الشعر الغنائى قصص المولد النبوى، ولا يزال من ذلك بقية باقية إلى اليوم.

الموشح — أول ظهوره بالأندلس ، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المروانى، ثم تبعه أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد، وبزّهما فيه عبادة القزاز شاعر المعتصم صاحب المرية، وهو من ملوك الطوائف . وكان الموشح مظهرا للابداع والافتنان . ومن أشهر الوشاحين الأعمى التطيلى والطبيب ابن باجه سنة ٣٣٥ ، وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التى كان يتغنى بها فى الأندلس ، وابن اللبانة سنة ٥٠٧ ، وابن سهل الاسرائيلى ولسان الدين بن الخطيب، وانتقل الموشح إلى المشرق فحاول نظمه جماعة من الشعراء ، ولكنهم لم يبلغوا شأو الأندلسيين فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار

الكلمات الموسيقية المرنّة . ومن أول المحسنين فى هذا الفن من المشارقة ابن سناء الملك ، وله الموشحة المشهورة التى لا يزال يتغنى بها إلى اليوم .

كللى ياسحب تيجان الربا بالحلى   وآجعلى سوارها منعطف الجدول

وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ، ومن أشهرهم الشاعر الموسيقى الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١ ، قال ابن شاكر الكتبى " كان ينظم الشعر الرقيق ويدرى الموسيقى و يعمل الشعر و يلحنه و يغنى به المغنون وكان يلعب بالقانون " .

والذى دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح انهم رأوا أن الشعر كيفما بولغ فى شطر أبحره أو جزئها أو نهكها ربما لايجرى مع النغم الذى يريدونه ، ورأوا أن المشارقة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه ، وأن التلحين لذلك لم يكن حرا طليقا ، بل كان الوزن الشعرى يقيده و يحول بينه و بين تصوير العاطفة تصويرا صادقا ، ومثل ذلك مثل من يشترى الثوب مخيطا ثم يعمل على أن يطوّله من ناحية و يقصّره من أخرى حتى يتقارب مع ملائمة جسمه . رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم ، لا كما فعل المشارقة من إخضاع النغم للشعر . لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها . والذى ساعدهم على ذلك أن الشعراء فى العصر العباسى الأول تصرّف بعضهم فى الأوزان كسلم بن الوليد ، ثم تصرفوا فى القوافى كما تراه فى بعض أشعار بشار وابن المعتز ، فكان هذا التصرف تمهيدا لابتكار الموشح الذى تصرّف فى الوزن والقافية معا ، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كموشح ابن سهل الاسرائيلى وابن الخطيب فكلاهما من بحر الرمل ، وكثيرا مايبتكر له الأوزان ، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تجىء إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب على آلات الموسيقى خالية من الكلام ، فكان المغنون يأخذون اللحن منها و يتأملون توقيعه مراعين متحركاته وسواكنه ، و ينظمون الكلام على هواه وعلى قدر مافيه من الأغصان والسلاسل حتى يكمل توشيحا موزونا .

ولم يسبق الأندلسيون المشارقة إلى الموشح لسبقهم إياهم فى الموسيقى والغناء ، فان المشارقة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحمين ، وقد برعوا فيه وأبدعوا ، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين يموج بذكرهم كتاب الأغانى . والأندلسيون عيال على المشارقة فى هذا الفن ، فلم يزدهر بينهم إلا حينما اجتاز زرياب الفارسى إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبدالرحمن الثانى ، فقد كان فى خدمة المهدى العباسى ، وكان تلميذا لاسحاق الموصلى ، و يزعمون فيما يزعمون أن إسحاق رأى من دلائل نبوغه ماأوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه فى أعين الخلفاء ، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس .

والموشحات تغنى بمصر من زمن بعيد، غير أن اختيارها لم يكن موفقا، فلم ينتخب أرقها لفظا ولا أغزرها معنى ولا أبعدها فى الافتتان النظمى وزنا. وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معا فلم تظهر ألفاظها، ولم تتضح معانيها، وكل الذى يبقى لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص. والتزم المغنون أيضا أن يجعلوا التوشيحات مدخلا للأدوار. فهو عندهم كالحتم أن يغنى التوشيح ثم يتلوه الدور، وفى العصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات .

المواليا — يقال إن أول ظهوره كان فى بغداد بعد الفتك بالبرامكة ، قال الجلال فى شرح الموشح: إن هرون الرشيد لما قتل جعفرا البرمكى أمر ألا يرثى بشعر، فرثته جارية له ببيتين على وزن خاص وجعلت تنشدهما وتقول : يامواليا ! يامواليا ! وهما :

يادار أين ملوك الأرض أين الفرس؟ أين الذين حموها بالقنا والترس؟
قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

فكان هذا أول موال وضع. قيل إن الرشيد حينما بلغه ذلك دعا الجارية وأراد معاقبتها على مخالفة أمره، فقالت ياأمير المؤمنين أنت منعت رثاءهم بالشعر، وهذا ليس بشعر لأنه لا يجرى على الفصيح فاقتنع بحجتها. وبتأمل وزن هذا النوع تراه من بحر البسيط . والمواويل نوعان، الخضر والحمر والنوع الأخير شائع فى صعيد مصر، ويمتاز بالاكثار من التغيير فى ألفاظ قوافيه حتى تتجانس .

الدور — كان يطلق فى الأصل على جزء من الموشح، ويتألف من المذهب والدور، وهو من نوع الزجل. وقد كان بعض الأدوار من عهد غير بعيد سقيم المعانى والتراكيب، ولكنها فى عهدنا الحاضر ظهر فيها تحسن نظمىّ ، حينما تناولها بعنايته كبار النظاميين ، وللأدوار أوزان شتى وضروب منوعة .

الطقطوقة — وهى بالعربية الصحيحة الأهزوجة والجمع الأهازيج، وكانوا يقصدون بها الأغنية التى لا يعنى تمام العناية بتلحينها تلحينا فنيا دقيقا، حتى لكانوا يقولون إن فلانا لا يحسن إلا الأهازيج، وهى بهذا المعنى تطابق الطقطوقة تماما ، فان تلحينها يكون دائما سهلا لا يصعب على العامة ، وهى نوع من الزجل. وكانت فى الأصل من أغانى النساء خاصة، ولكنها أصبحت تنشد للرجال، وللطقاطيق فضل فى نشر الفضائل وتصوير نتائج الرذائل ، لأنها أغانى العامة ولأنها سهلة الانشاد كثيرة الذيوع .

الأناشيد — وقد ظهرت حديثا وكثر إنشادها فى المدارس، وكان أول ظهورها مع بدء عهد التمثيل بمصر، ثم انتقلت إلى المدارس . وهى من الشعر الفصيح ونوع من أنواع الموشح ، ولكن جميع ماوضع منها إلى الآن يجيء على وزن واحد ويكرر معانى واحدة ، لذلك كانت مملة لتكرار نغماتها وتكرار معانيها .

المونولوج — أو الانشاد الأحادى وهو نوع من الزجل يشرح فيه المنشد خلقا أو عادة أو يقص قصة مضحكة . ويمتاز هذا النوع بأن نغمته تميل إلى النغم الأوربى ، وأن ملقيه يجب أن يمثل ما يلقيه بحركات مضحكة أحيانا . وهذا النوع مقتبس من الغرب ، وقد شاع استعماله فى مصر من عهد غير بعيد .

الاقتراحات

مما تقدم نرى أن الشعر كثير الأوزان متعدد البحور ، وأن الموشحات والأزجال لها أوزان لا تدخل تحت حصر ، وأن النظم بعد فتح باب الابتكار فى أوزانه لا يضيق عن تصوير أية نغمة موسيقية . لذلك أرى ألا تخشى الموسيقى عقبة من ناحية النظم ، فهو كثير المرونة سهل القياد لها ، سواء أكان من الشعر الفصيح أم من الموشح أم من الزجل .

وإنى أقترح :

(١) أن تؤلف لجنة تشتمل على شعراء وملحنين ومغنين، عملها إبراز أغانى من أىّ نوع ملحنة مغناة. وطريق العمل بهذه اللجنة أن يبرز الملحنون أصواتا ساذجة مطابقة للنغم الذى يريدونه للأغنية، فينظم الشعراء نظما مطابقا لهذه الأصوات المنغمة تمام المطابقة ، ثم يعرض ذلك على المغنين لتوقيعه عمليا .

(٢) وأقترح أن تلى هذه اللجنة لجنة من المحكمين لاقرار ما وضع من الأغانىّ والأمر باذاعتها .

(٣) أقترح أن تؤلف لجنة من الشعراء والملحنين والمغنين لوضع نشيد عام .

(٤) أسماء النغمات منها ما هو فارسى ومنها ما هو تركى ومنها ما هو عربى ومنها ما هو أوربى، فأقترح توحيد ذلك ورجعها إلى ألفاظها العربية .

(٥) الأغانى الموسيقية كثيرمنها يلحن على نغمة واحدة، فاذا كانت مؤلفة من قطع كانت كل قطعة مشابهة للأخرى فى تلحينها ، وإنى أقترح التنويع فى التنغيم بحيث لا يتشابه فى التوقيع إلا الجزء الأول والأخير من الأغنية.

(٦) لا يصح أن تكون كل الأغانى من نوع الغزل، فلا بد أن يكون منها قسم للوصف ، وآخر للمعانى الخلقية والاجتماعية وكثير من الشؤون الهامة الأخرى ، ويجب أن توضع أغانىّ للعمال والصناع وأصحاب الحرف الشاقة يتغنون بها حين القيام بأعمالهم .

(٧) أقترح أن يعلم علم العروض بالمدارس الثانوية .

التقارير

المقدّمة من جناب البارون دى ارلنجر
إلى لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل

إذا كان موسيقيو مصر ودمشق وحلب يحتفظون بذكرى الموسيقى العربية الأسبانية الممثلة فى الموشحات، فان موسيقيى المغرب يقرون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركبة من النوبة وملحقاتها، والتى تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها. لذلك رأينا سكان فاس وتلمسان والجزائر وتونس يحرصون على هذه الموسيقى ويعتبرونها بحق من أروع وأنق أنواع الموسيقى. وحينما غزا العرب الأوائل بلاد أسبانيا دخل معهم هذا الفن، وازدهر بعد ذلك فى قرطبة وإشبيلية وغرناطة ازدهارا خاصا فى الحفلات الشائقة التى نقلت إلينا أخبارها، حيث كان الملوك يتنافسون فيما بينهم وحيث كانت الفنون قد عمت البلاد فاكتسب الفن رونقا باهرا ومظهرا جميلا جعل عرب المغرب والمشرق يتعشقونه. ولما انتهى إلى إفريقية مع الأندلسيين لم يأخذ بسنة التجدد فى مدى أربعة أجيال وظل على حالته الراهنة بالرغم من جميع المحاولات.

ويحفظ موسيقيو المغرب أربعة وعشرين مقاما، غير أنه بالنسبة لعدم توافر أسماء اصطلاحية مثل المتبعة فى الشرق تمكنهم من معرفة درجات السلم الأساسى وكافة تغييراته، فضلا عن عدم وجود كتابة موسيقية تحدّد نهائيا مقامات السلم الموسيقى، أخذوا يخلطون شيئا فشيئا بين هذه المقامات التى أصبحت لا يتميز بعضها عن بعض إلا بتغيير الدرجة الأساسية مما أدى تدريجيا إلى نقصان عدد المقامات الخاصة التى انتهت إلينا حتى يومنا هذا.

وكان يتبع كل مقام من هذه المقامات نوبة، هى عبارة عن سلسلة ألحان بعضها صامت وبعضها مقرون بأقاويل شعرية مؤلفة على قواعد محدودة، وهذه الأجزاء يتبع بعضها بعضا على نظام واحد لا يختلف عن كل نوبة. ويلاحظ أن جميع ألحان النوبة تكون عادة على المقام الذى تحمل اسمه، ولا يتميز بعضها عن بعض بنوع الدور الايقاعى الذى يربطها.

أما الألحان المقرونة بأقاويل فقد يحفظ منها الموسيقيون عددا يختلف باختلاف النوبات ، فيختارون منها فى كل وزن لحنا أو اثنين أو أكثر، على حسب ما إذا كانوا يريدون إطالة الفاصل الموسيقى أو اختصاره. فالتخت التونسى مثلا، إذا كان يجمع بين رجاله موسيقيين قويى الذاكرة، يستطيع أن يعزف النوبة الواحدة مرارا عدة بدون أن يكرر لحنا واحدا ،وذلك بعكس الألحان الصامتة التى لا يتوافر منها إلا لحن واحد فى كل نوبة .

وقد أضفنا إلى هذا التقرير بحثا مستفيضا عن النوبة التونسية والجزائرية والمراكشية .

ولما كان التلقى الشفوى قد أخذ يتلاشى تدريجيا ، وكان هو الوسيلة الوحيدة التى كانت متوفرة عند الموسيقيين من العرب ، فقد كثير من النوبات بعض أجزائه ، فضلا عن أن عددا من النوبات الكاملة قد اندثر تماما فى غير بلد من بلدان المغرب .

ولما وصلت حال ذلك التراث الموروث عن السلف إلى ما وصلت إليه ، أخذ بعضهم فى الآونة الأخيرة يحاول وضع النوبة على أسس جديدة . فقام رهط من هواة الموسيقى بفاس والجزائر وتونس ومنهم الملوك بجمع الألحان التى لم تكن قد اندثرت بعد ، فكونوا منها ١١ فى مراكش و ١٢ فى الجزائر و ١٣ فى تونس، كما أدمجوا أجزاء بعض النوبات التى لم يستدل على أصلها فى نوبات أخرى تسير على مقام مشابه لها . ويطلق موسيقيو المغرب على هذه الألحان المنفردة اسم " اليتايم " .

وقد كان أثر فساد هذه الطريقة أظهر فى الأجزاء الصامتة منه فى الأجزاء المقرونة بكلام . من أجل هذا صارت المقدمات الصامتة واللوازم أشبه شىء بالهيكل العظمى ، زيادة على أن عددا من هذه اللوازم أصبح نسيا منسيا وآستبدل به ما يقابله فى نوبات أخرى .

تقرير خاص بالنوبة الاندلسية
على حسب المتبع فى البلاد التونسية

تتركب النوبة التونسية من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامتة و بعضها مقرون بأقوال شعرية من نوع التوشيح والزجل وهى :

(ا) الاستفتاح	(و) البرول
(ب) المصدّر	(ز) الدرج
(ج) الأبيات	(ح) الخفيف
(د) البطايحيات	(ط) الختم
(هـ) التوشية و يتخللها المشد	

(ا) أما الاستفتاح فيشبه تقسيم المزمار البلدى . وهو لحن صامت تعزفه جميع الآلات معا . وهو مطلق أى غير موزون بوزن من الأوزان الايقاعية ذات الأدوار .

(ب) وأما المصدر فلا يشبه السماعى فى شىء . وهو مقدمة صامتة تعزف على الآلات . وأقرب ماتشبه هذه المقدمة فى موسيق الشرق العربى العصرية السماعيات، فهى تتركب مثل السماعيات من أربعة أجزاء ، يضبط الثلاثة الأول منها ميزان يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة، وأما الجزء الرابع فكل دور من أدوار ميزانه يساوى ٣ من الوحدة المتوسطة .

وفى المصدّرات جمل تعاد عند انتهاء كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأول وتقوم مقام(التسليمة) فى البشارف والسماعيات الشرقية، ولكنها حذفت فى غالب النوبات من آخر بعض الأجزاء الأول أوتغيرت صيغتها واندمجت فى باقى اللحن وصارت غير بيّنة، وهذا شأن كثير من الألحان الأثرية فى البلاد الشرقية التى لا تعرف الكتابة الموسيقية التى تحفظ الألحان من تصرف الموسيقيين .

(ج) وأما الأبيات فتشبه ألحان المولد.وهى قطعة ملحنة على بيتين من الشعر، يضبطها ميزان يسمى (ميزان الأبيات) وهو البطايحى بعينه، يساوى كل دور من أدواره ٤ من الوحدة المتوسطة وهى من نوع الانشاد الموزون ينفرد بغنائها أحد مغنّى الجوقة .

ووظيفة الآلات فى هــذه القطعة عزف المقدمة الصامتة (وتسمى دخول الابيات وهــذه المقدمه للإنشاد تشابه عندنا الدولاب) و إعادة أجزاء اللحن التى تحدها المصاريع .

(د) وأما البطايحيات فهى من نوع التواشيح ، وهى لا تقل عن اثنين فى كل نوبة ، يربطهما ميزان بطىء السير يساوى كل دور منه ٤ من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات فى هذه المقطعات عزف المقدمة الصامتة وتسمى(دخول البطايحى) و إعادة أجزاء البيت (الأغصان والخانة) .

(هـ) وأما التوشية . فهى قطعة صامتة تعزفها الآلات ، و يربطها ميزان يساوى كل دور من أدواره ٤ من الوحدة المتوسطة .

و يندمج فى هذه القطعة ألحان مناسبة (صنايع) مستقلة مقتبسة من بعض الأشغال (نوع من التوشيح كثير الترنمات) و يتخللها تقاسيم على الرباب وعلى العود ، أما تقسيم الرباب فغير موزون ، وأما تقسيم العود فيربطه ميزان يساوى كل دور من أدواره ٢ من الوحدة المتوسطة ، و يطلق عليه اسم (ميزان المشد) .

(و) وأما البرول فهو سلسلة تواشيح سريعة السير لا تقل عن اثنين ، و يربطهما ميزان يسمى ميزان البرول يساوى كل دور من أدواره ٢ من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات فى هذه المقطعات إعادة أجزاء البيت (الأغصان والطالع أى الخانة) .

(ز) وأما الدرج فهو قطعــة من نوع التوشيح يربطها ميزان من النوع الثلاثى يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة .

وتمتاز هذه القطعة بتغيير حركة الميزان تدريجا من البطء إلى السرعة المفرطة فى آخر اللحن ثم الرجوع قبل الانتهــاء إلى الحركة الأولى بعد لحظة صمت ، وهذا العمل يسمى فى اصطلاحهم (الضروب) وهو يعطى اللحن رشاقة ورونقا تهتز لها النفس طربا .

ووظيفة الآلات فى هــذه القطعة عزف المقدمة الصامتة وتسمى (دخول الدرج) و إعادة أجزاء البيت الأغصان والطالع أى الخانة .

(وهذا النوع فى مجموعه لا يوجد مثله عندنا وفى أقسامه الثلاثة ، أى كل ضرب على حدة ، يشابه الدارج والطائر فى الزمن ويختلف فى التكوك والدموم) .

(ح) وأما الخفيف فهو قطعة من نوع التوشيح بطيئة السير ، يضبطها ميزان من نوع الثلاثى يسمى (ميزان الخفيف) ويساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات فى هذه القطعة كوظيفتها فى الدرج والبطايحيات ، وهى عزف المقدمة صامتة وإعادة أجزاء البيت .

(ط) وأما الختم فهو لحن من نوع التوشيح سريع السير تختم به النوبة ، ويضبطه ميزان يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة الصغيرة .

ووظيفة الآلات فى هذه القطعة كوظيفتها فى الخفيف والدرج والبطايحيات ، وقد جرت العادة بأن يضاف إلى النوبة المركبة كما تقدم ملحقات تسمى (أشغال) ، وهى نوع من التوشيح كثير الترنم والحلية يستعمل فيه أكثر من نغمة بعكس التواشيح التى تتركب منها النوبة ، فهى لا تتغير فيها النغمة الأساسية للنوبة تغيرا محسوسا ، ولهذا أطلق عليها اسم (المألوف) — ويتخلل هذه الأشغال قصائد مطلقة أى بدون وزن موسيقى وألحانٌ شعبية مهذبة تسمى (زندالى) .

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية
على حسب ترتيب أهـــل الجزائر

تتركب النوبة الجزائرية من تسع مقطوعات ، بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرون بكلام من نوعى التوشيح والزجل وهى :

(١) الدائرة	(٤) المصدرات	(٧) توشيةالانصرافات
(٢) مستخبر الصنعة	(٥) البطايحيات	(٨) الانصرافات
(٣) التوشية	(٦) الدرج	(٩) المخلص

١ — أما الدائرة فهى نوع من أنواع الترنم غير الموزون ينتقل فيه على درجات سلم المقام بمقاطع صوتية لا يتألف منها ألفاظ ذات معنى ، وقد جرت العـادة بأن تكون هـذه المقاطع مركبة من حرفين اللام والنون مقرونين بحركة أو ساكنين على حسب ما يقتضيه سير التلحين .

٢ — وأما مستخبر الصنعة فهو لحن بسيط صامت يعزف على الآلات لايلاحظ فيه ميزان ولا ضرب من الضروب . ويعتبر الموسيقيون هـذا الاستهلال من أهم أقسام النوبة ، لذلك حددوا جمـله وعباراته جملة جملة ، وضبطوا مقادير أزمنة أصواته وجردوها حتى من تلك الحلية التى تمتاز بها الموسيقى العربية . ولا يجسر فرد من أفراد التخت أن يضيف شيئا من مبتكراته على هذا اللحن ، كما هو شأنهم عنـد عزف سائر مقطوعات النوبة ، وهو أشبه شىء بمـا يسمى تقسيما فى اصطلاح موسيقى الشرق العربى لولا هـذه الميزة ، ولولا ثبات عباراته الموسيقية وعدم خروجها من المقام الذى تدور عليه ألحان النوبة .

٣ — وأما التوشية فهى مقدّمة صامتة تعزف على الآلات ، وغالب عباراتها (صنايعها) مأخوذ من سائر مقطوعات النوبة وقد امتزجت هذه العبارات بعضها ببعض حتى تكوّن منها لحن منفرد يضبطه ميزان إيقاعى يساوى كل دور من أدواره أربعـة من الوحدة الصغيرة (الكروش) ، وليس لهذا الميزان صبغة محدودة لكنه لا يخرج في غالب الأمر عن الأشكال الأربعة الآتية :

الشكل الأول — يستعمل فى أكثر النوبات .

الشكل الثانى — يستعمل فى نوبة مقام الحسينى .

الشكل الثالث — يستعمل فى نوبة مقام المـايه .

الشكل الرابع — يستعمل فى نوبة مقام رمل المـايه .

ومتوسط سرعة هذا الضرب بين درجة ٩٠ ودرجة ١٢٠ من درجات آلة المترونوم ، وفى آخر اللحن تزداد السرعة شيئا فشيئا ، وعند الختام يكون الهبوط إلى قرار المقام ببطء .

٤ — وأما المصدرات فهى سلسلة ألحان مقرونة بأقوال شعرية (من نوع التوشيح) يضبطها ميزان إيقاعى يساوى كل دور من أدواره أربعة من الوحدة الصغيرة .

تتركب كل واحدة من هذه الموشحات من عدة أبيات ، وكل بيت من ثلاثة أغصان وخانة ، ويعتبر هـذا النوع من الموشحات من أهم ألحان النوبة المقرونة بالأقوال . ولهذا أطلق عليها اسم المصدرات ، وقد يصفها أرباب الصناعة بصفة السلطنة ويسمونها سلاطين الألحان .

وفى المصدرات يبرهن المغنون على براعتهم فى فن الغنـاء وعلى ذوقهم الفطرى وإحساسهم الموسيقى . وأما العازفون على الآلات فتقتصر وظيفتهم على عزف الكرسى (أى الدولاب) و إعادة الغصنين الأول والثانى من كل بيت بسرعة هى ضعف سرعة الغناء .

٥ — وأما البطايحيات فهى سلسلة موشحات من (٤) إلى (٦) يضبطها ميزان إيقاعى أبطأ من ميزان المصدرات ، ويساوى كل دور من أدوار هذا الميزان اثنين من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة العازفين هنا كوظيفتهم فى المصدرات ، فهم يقتصرون على عزف الكرسى (أى الدولاب) و إعادة الغصنين الأول والثـانى ، وقد جرت العادة بعزف (مستخبر نوبة الانقلابات) بين كل بطايحى والذى يليه .

٦ — وأما الدرج فهى سلسلة موشحات (٣ أو ٦) يضبطها ميزان إيقاعى من النوع الثلاثى يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة أو ثلاثة من الوحدة الصغيرة .

٧ — وأما توشية الانصرافات فهى مقطوعة يضبطها ميزان من نوع الثلاثى ، يساوى كل دور منه ثلاثة من الوحدة الصغيرة ، يستريح فى أثناء عزفها المغنون ، وتفصل بين الشطر الأول للنوبة الذى لا تدخل فيـه الموشحـات الأثرية التى ترجـع إلى عصر الحضارة الأندلسية والشطر الثـانى المشتمل على مقطوعات أقل فخامة من ألحان الشطر الأول وأكثر تأثيرا فى الجمهور لموافقتها لذوق العامة .

٨ ــ وأما الانصرافات فهى سلسلة ألحان (من ١٠ إلى ١٢) مقرونة بكلام ، سريعة السير يضبطها ميزان من نوع الثلاثى يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة .

ويتبع فى هذه الألحان نظام سائر التوشيح وهو :

البيت ... ...
- (ا) الكرسى (أى اللازمة أو الدولاب) .
- (ب) الغصن الأول .
- (ج) جواب (أى محاسبة) الغصن الأول .
- (د) الغصن الثانى .
- (ه) الخانة (وتسمى الطالع أيضا) .
- (و) جواب الخانة .

٩ ــ وأما المخلص فهو لحن مقرون بكلام سريع السير يضبطه ميزان من نوع الثلاثى ، وكل بيت من أبياته ذو غصنين أو ثلاثة يفصل بينها الترنم (باللن) وجواب الآلات (المحاسبة) . وينتهى هــذا اللحن الذى هو آخر مقطوعات النوبة بعبارة غير موزونة بطيئة السير يقتصر فيهــا المغنون على المرور بدرجات سلم النغمة التى تنسب إليها النوبة هبوطا إلى درجة الاستقرار .

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية

على حسب الترتيب المتبع فى بلاد المغرب الأقصى (مراكش)

يمتاز المغرب الأقصى بأن ظهور آثار الحضارة الأندلسية فيه أوضح من ظهورها فى المغرب الأوسط (بلادالجزائر) وفى المغرب الأدنى (بلاد تونس) . وأسباب ذلك كثيرة : منها الموقع الجغرافى ، فسواحل شبه الجزيرة الايبيرية تكاد تكون على مدى الطرف من سواحل المغرب الأقصى . ومنها العلائق السياسية التى كانت تربط البلدين فى القرون الوسطى . فقد كانت بلاد الأندلس بعد سقوط الدولة الأموية تحت حماية معظم الدول التى تأسست فى المغرب الأقصى من القرن التاسع الميلادى إلى أوائل القرن الخامس عشر ، ووفد إلى مراكش أكبر جمهرة من مهاجرى الأندلس بعد سقوط غرناطة .

فقد يجوز لنا إذًا أن نعتبر الألحان الأثرية التى نسمعها الآن فى المغرب الأقصى والأساليب الموسيقية التى يتبعها موسيقيو مدنه وحواضره ممثلة لروح الموسيقى الأندلسية .

وأما التغيرات التى قد تكون طرأت على هذه الألحان فهى من نوع التغيرات التى تلحق الشعر القديم من تصرف الرواة وضعف حوافظهم ، والتى تنشأ غالبا عن تشابه الصيغ وأساليب التعبير .

ومما يزيد هذا الظن تأكيدا استقلال المراكشيين داخل حدود بلادهم فى عصر احتلال الترك سواحل شمال إفريقية ، فقد كان من نتائج هذا الاستقلال السياسى سلامة موسيقاهم الأثرية من تأثير موسيقى الشرق العصرية .

تتركب النوبة المراكشية من خمسة أقسام ، وكل قسم من هذه الأقسام يتكون من سلسلة موشحات مؤلفة من نغمة واحدة (وهى التى يطلق اسمها على النوبة) ، ويضبط أزمنة الموشحات التى يتركب منها كل قسم من أقسام النوبة دور إيقاعى لايتغير مع تغير الموشحات ، وإذا تغير فانما يكون ذلك من حيث حركة السير لا من حيث نوع النقرات ونسب أزمنتها .

ويطلق على كل واحد من هذه الأقسام الخمسة اسم الضرب أى الدور الايقاعى الذى يضبط أزمنة موشحاته . وهذه هى أسماء أقسام النوبة المراكشية :

١ — البسيط وهو اسم لضرب إيقاعى يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة أو ثلاثة من الوحدة الكبيرة .

٢ — القايم ونصف وهو اسم لضرب يساوى كل دور من أدواره ١٦ من الوحدة المتوسطة .

٣ — البطايحى وهو اسم لضرب يساوى كل دور من أدواره ١٦ من الوحدة المتوسطة أيضا .

٤ — القدام وهو اسم لضرب إيقاعى يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة الصغيرة .

٥ — الدرج وهو اسم لدور يساوى ٤ من الوحدة المتوسطة .

ويبتدئ كل واحد من هذه الأقسام إما بمقدمة صامتة تعزفها الآلات، وإما بانشاد بيتين من الشعر. ويطلق على المقدمة الصامتة اسم (التوشية) ويضبطها دور إيقاعى يساوى ٣ من الوحدة المتوسطة ، ويتخللها جمل مطلقة أى بلا إيقاع تسمى (البغية) .

وبعد عزف التوشية أو إنشاد البيتين من الشعر تلق سلسلة موشحات مرتبة على حسب نظام محدود أساسه حركة السير ، وهذا هو النظام المتبع فى الأقسام الخمسة .

(ا) الموشحة الأولى وتسمى (التصديرة) .

(ب) ويليها سلسلة موشحات بطيئة السير .

(ج) ثم موشحة على شيء من السرعة وتسمى (القنطرة الأولى) .

(د) ويليها سلسلة موشحات يتراوح عددها بين (١) و (٤) .

(ﻫ) ثم موشحة أكثر سرعة تسمى (القنطرة الثانية) .

(و) ويليها سلسلة صنائع يطلق عليها اسم (الانصرافات) .

(ز) ثم آخر موشحات القسم وتسمى (القفل) .

وأما الألحان التى تتركب منها أقسام النوبة فهى مؤلفة على حسب أساليب محدودة .

فكل واحد من أبيات التوشيح ينقسم إلى فصول تسمى بالفصول الكبرى والوسطى والصغرى . أما الفصول الكبرى فتحدها الأبيات ، والفصول الوسطى تحدها مصاريع البيت وتسمى (الأغصان) ، والفصول الصغرى تحدها أجزاء الأغصان . فهيكل الفصول الكبرى يختلف شكله باختلاف عدد الفصول الوسطى التى يتكون منها .

يتألف كل فصل أعظم أى كل بيت من أبيات اللحن من جمل وتعبيرات موسيقية ، مدارها النغمة التى تنسب إليها النوبة ، وتوزع هذه التعبيرات على الفصول الوسطى على حسب نظام محدود .

وىسمى أول الأجزاء الوسطى (الدخول أو الفراش) .

والثانى (كرش الصنعة) أو وسطها .

والثالث (الغطاء) أى الخانة .

والرابع (الخروج) أى الرجوع إلى الصنعة الأولى .

ويقرن بأجزاء اللحن الخالية من الكلام ترنمات يطلق عليها اسم الشغل لشغلها تلك الأجزاء ، ويختلف نوع هذه الترنمات باختلاف الشعر ، فاذا كانت فاصلا بين مقاطع اللفظ الواحد فهى (ن) محركة بحركة الحرف الذى قبلها ، وإذا كانت تشغل آخر العبارات الموسيقية الخالية من الكلام كانت بـ(ياللن) ، وإذا كانت تشغل عبارة كاملة خالية من الأقاويل الشعرية كانت بـ (هن هن) أو بـ (ديرتان) .

المقامات المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر

طائفة النغمات التى تستقر على درجة اليكاه

يكاه (من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب نوا		جواب نوا
« حجاز		« جهاركاه
« كردى		« سيكاه
محير		محير
كردان		كردان
أوج		عجم
حسينى		حسينى
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	نيم حجاز	جهاركاه
سيكاه	بوسه لك	سيكاه
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست		راست
عراق		عراق
عشيران الحسينى		عشيران ا لسينى
يكاه		يكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الأربع) على اليكاه ...
« الثانى — « « الدوكاه أو جهاركاه على الدوكاه...
« الثالث — « (ذو الخمس) على النوا ... ...
« الرابع — حجاز (ذو الأربع) على المحير... ...

يبدأ العمل باظهار العقد الثالث دخولا إليه من درجة الحجاز أو الجهاركاه (والدخول من الحجاز أصح) .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الأربع) على المحيّر
« الثالث — بوسه لك (العشاق المصرى ذو الخمس) على النوا
« الثانى — بياتى (ذو الأربع) على الدوكاه (أو الراست على راست)
« الأول — راست (ذو الخمس) على اليكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس البياتى على الدوكاه أو الراست على درجة الراست .

شدّ عربان (أو شت عربان)

(من فصيلة الحجاز)

(ا) صعودا :

جواب نوا
« حجاز
سنبله
محير
كردان
نم ماهور
حصار
نوا
حجاز
كرد
دوكاه
راست
نم كوشت
قبا حصار
يكاه

(ب) هبوطا :

جواب نوا
« جهاركاه
سنبله
محير
كردان
نم ماهور
حصار
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه
راست
نم كوشت
قبا حصار
يكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على اليكاه	
« الثانى — نوأثر (ذو الخمس) « الراست	يبدأ العمل من العقد الثالث ويحتم الدخول إليه من درجة النواه لكنه يمكن استعمال الحجاز كظهير للنوا .
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « النوا	
« الرابع — نوأثر (ذو الخمس) « الكردان	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند (ذو الخمس) على الكردان .

« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « النوا .

« الثانى — نهاوند (ذو الخمس) « الراست .

« الأول — حجاز (ذو الأربع) « اليكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار النواثر على الراست .

فرحفزا

(من فصيلة البوسه‌لك)

(ا) صعودا :

جواب نوا
« جهاركاه
« كرد
محيّر
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه
راست
عشيران العجم
عشيران الحسينى
يكاه

(ب) هبوطا :

جواب نوا	
« جهاركاه	
« كرد	
محير	
كردان	
عجم	
حسينى	
نوا	نواه
جهاركاه	حجاز
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عشيران العجم	
عشيران الحسينى	
يكاه	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الأربع) على يكاه ...	يتألف من هذين العقدين نغمة العجم وغمازها الجهاركاه .	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث ومحتوم الدخول إليه من النوا .
« الثانى — عجم (ذو الخمس) « عشيران العجم		
« الثالث — جهاركاه (ذو الأربع) « جهاركاه ...		
« الرابع — نهاوند (ذو الخمس) « كردان ...		

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند (ذو الخمس) على الكردان ...	يبدل فى العقد الثالث بالجهاركاه الحجاز ويتكون من هذا التغيير عقد ثان ذو شكل ثان وهو نوأثر من راست إلى نواه وعند الاستقرار يبدل بالحجاز الجهاركاه .
« الثالث — عجم (ذو الأربع) « جهاركاه ...	
« الثانى — عجم (ذو الخمس) « عشيران العجم	
« الأول — نهاوند (ذو الأربع) على اليكاه ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار الجهاركاه على درجة الجهاركاه والعجم على عجم .

سلطاني يكاه

(من فصيلة البوسه‌لك)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نواه	جواب نواه
» حجاز	» حجاز
» كرد	» كرد
محيّر	محيّر
كردان	كردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
حجاز	حجاز
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عشيران العجم	عشيران العجم
» الحسيني	» الحسيني
يكاه	يكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الأربع) على يكاه ...	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث والثانى دخولا من النوا (حتما) والحجاز كظهير له والارتكاز على الدوكاه الذى هو غماز النغمة .
« الثانى — حجاز («) « دوكاه...	
« الثالث — بوسهلك («) « نوا ...	
« الرابع — حجاز («) « محير...	

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد ويشترط لمس قرار الحجاز قبل الاستقرار على اليكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على الدوكاه والبروز بدرجة الدوكاه .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة عشيران الحسينى

حسينى عشيران (من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب حسيى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محـــر
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست
عراق
عشيران الحسينى

(ب) هبوطا :

جواب حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محـــير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست
عراق
عشيران الحسيى

حسينى
نوا
حجـاز
كرد
دوكاه
راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى	
« الثانى — « («) « دوكاه	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث
« الثالث — « («) « الحسينى	ويختم الدخول من الحسينى
« الرابع — « (ذو الخمس) « المحير	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على المحير...	
« الثالث — « (ذو الأربع) « الحسينى	يشترط بيان العقد الثانى و إظهار
« الثانى — « (ذو الخمس) « دوكاه أونكريز على راست	الحسينى لأنه مركز النغمة
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس النكريز على درجة الراست والبروز بدرجة الحسينى.

بياتى عشيران

(من فصيلة البياتى)

(أ) صعودا :

جواب حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

راست

عراق

عشيران الحسينى

(ب) هبوطا :

جواب حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

أوج

حسينى

نوا

جهاركاه

بوسه‌لك

دوكاه

راست

عراق

عشيران الحسينى

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى « الثانى — « (ذو الخمس) « دوكاه ... ... « الثالث — « (ذو الأربع) « الحسينى ... ... « الرابع — « (ذو الخمس) « محير	يحتم الدخول من النوا والجهاركاه كظهير له ، ويبدأ العمل باظهار العقد الثانى ثم يهبط إلى الأول ويعـود إلى درجة الحسينى لاظهار العقد الثالث ثم إلى دوكاه — يلى ذلك الصعـود إلى العقد الرابع مرورا على سلم نغمة البياتى الأصلى وذلك بابدال الأوج بالعجم .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على محير... ... ... « الثالث — « (ذو الأربع) « حسينى ... ... « الثانى — بوسه لك (ذو الخمس) « دوكاه ... ... « الأول — بياتى (ذو الأربع) « عشيران الحسينى	وفى الهبوط يظهر العقد الثانى الهابط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البياتى على دوكاه .

بوسه‌لك عشيران

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان كردان

أوج عجم

حسينى حسينى

نوا نوا

جهاركاه

بوسه‌لك

دوكاه

راست

عراق

عشيران الحسينى

(ب) هبوطا :

جواب حسينى

« نوا

« جهاركاه

« بوسه‌لك

محير

كردان كردان

أوج عجم

حسينى حسينى

نوا نوا

جهاركاه

بوسه‌لك

دوكاه

راست

عراق

عشيران الحسينى

تحليل هذه النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
« الثانى — بوسهلك (ذو الأربع) على دوكاه ...
« الثالث — بياتى («) « حسينى ...
« الرابع — بياتى (ذو الخمس) « محير ...

يبـدأ العمل باظهار العقـد الثانى دخولا إليه من الحسينى والنوا كظهير له ثم يهبط إلى العقد الأول ثم يصعد إلى الثالث للعمل بجنس البياتى على الحسينى والبوسهلك على النوا ثم يضاف إليـه العقد الثانى و يصعد منه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك (ذو الخمس) على محيّر ...
« الثالث — بيـاتى (ذو الأربع) على حسينى ...
« الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) على دوكاه ...
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى

وفى الهبوط يعمل بوسهلك على محير ثم ينزل على العقد الثالث و يعمل بياتى على الحسينى ويجوز عمل البوسـهلك على النوا — ثم يهبط على العقد الأول ويستقر على عشيران الحسينى مضافا إليه اليكاه كظهير .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البوسهلك على درجة الدوكاه والبياتى على الحسينى .

نهُفت

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

أوج

حسينى

نوا	نوا	نوا
حجاز	ثم حجاز	حجاز
بوسه‌لك	بوسه‌لك	كرد
دوكاه	دوكاه	دوكاه

راست

عراق

عشيران الحسينى

(ب) هبوطا :

جواب حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

أوج

حسينى

نوا	نوا
جهاركاه	حجاز
سيكاه	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست

عراق

عشيران الحسينى

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
« الثانى — جهاركاه على دوكاه أو راست على دوكاه
أو حجاز على دوكاه ... ...
« الثالث — راست على نوا أو بياتى على حسينى ...
« الرابع — بياتى على محير أو راست على كردان ...

يبدأ العمل فى دائرة العقـد الثانى دخولا من درجة الحجاز إلى درجة النوا لاظهـار جنس الراست على دوكاه (نيشابورك) أو جنس الجهاركاه على دوكاه ثم يكون الصعود بالحسينى والعجم — يلى ذلك النزول إلى الدوكاه أولا بطريقة أصـفهان البياتى (أى مرورا على النوا والجهاركاه والسيكاه) ثم بطريقة أصفهان الحجاز (أى مرورا على النوا والجهاركاه والكرد) يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس الراست على درجة النوا و بجنس البياتى على درجة الحسينى ثم يكون الصعود إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى على محير أو راست على كردان ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) على نوا ... ...
« الثـانى — راست على راست أو نكريز على راست
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى

وفى الهبوط يجب إظهـار العقود المبينة فى السلم الهابط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة اليكاه عند الاستهلال .

سوزدل (محرق القلب)

(من فصيلة الحجاز)

(ا) صعودا :

جواب حسينى
« حصار
« جهاركاه
« بوسه لك
محير
شاهناز
عجم
حسينى
حصار
جهاركاه
بوسه لك
دوكاه
زيركوله
عشيران العجم
« الحسينى

(ب) هبوطاً :

جواب حسينى
« حصار
« جهاركاه
« بوسه لك
محير
شاهناز
عجم
حسينى
حصار
جهاركاه
بوسه لك
دوكاه
زيركوله
عشيران العجم
« الحسينى

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على عشيران الحسينى	يبـدأ العمل باظهار العقد الثانى
« الثـانى — حصار (ذو الخمس) « دوكاه	دخولا من النوا (والحصار كظهير له)
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « حسينى	— ثم يكون النزول إلى العقد الأول —
« الرابـع — حصار (ذو الخمس) « محير	ثم يصعد إلى الثالث ومنه إلى الرابع.

(ب) هبوطـا :

يتبع فى الهبوط عين طريقة الصعود ويلمس درجة قرار الحصار قبل الاستقرار على عشيران الحسينى — تمتاز هـذه النغمة باظهار الحجاز على الحسينى والحصار على الدوكاه ولولا إظهار الحصار لكانت شبيهة بنغمة الشاهناز على عشيران الحسينى .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس الحصار على درجة الدوكاه وجنس الحجاز على درجة الحسينى .

شوق طرب

(من فصيلة الحجاز)

(أ) صعودا :

جواب حسيني

« صبا

« جهاركاه

« بوسه لك

شاهناز

كردان

عجم

حسيني

صبا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

راست

عشيران العجم

« الحسيني

(ب) هبوطا :

جواب حسيني

« صبا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

جهاركاه

كرد

دوكاه

راست

عشيران العجم

« الحسيني

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
« الثانى — صبا (ذو الخمس) « دوكاه ... ...
« الثالث — حجاز («) « جهاركاه... ...
« الرابع — صبا («) « محير... ... ...

بيدأ العمل باظهار العقد الثانى ثم يكون الصعود إلى الثالث المتمم لنغمة صبا ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — صبا (ذوالخمس)على محير ... ...
« الثالث — بوسهلك(ذوالأربع) « النوا ... ...
« الثانى — كرد («) « دوكاه ...
« الأول — « («) «عشيران الحسينى

يغير عند النزول العقد الثالث ويجعل بوسهلك على نوا وكذلك الثانى فيصير كرد على دوكاه ويصح إبقاء الثالث على ماهو عليه فى السلم الصاعد.

ملاحظة — يظن البعض أن قرار هذه النغمة درجة عشيران العجم وألفوا فيها ألحانا تستقر على هذه الدرجة وهذا خطأ لأنه يخالف نغمة شوق طرب التى وضعها السلطان سليم الثالث المحفوظة بتكايا المولوية .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا مؤسسة على درجة الدوكاه والكرد على عشيران الحسينى

طائفة النغمات التى تستقر على درجة عشيران العجم

عجم عشيران (من فصيلة العجم)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب عجم		جواب عجم
« حسينى		« حسينى
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
سنبله		سنبله
محير		محير
كردان	كردان	كردان
عجم	ماهور	عجم
حسينى	حصار	حسينى
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	جهاركاه
كرد		كرد
دوكاه		دوكاه
راست		راست
عشيران العجم		عشيران العجم

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — عجم (ذو الخمس) على عشيران العجم	يبدأ العمل باظهار العقد الثانى دخولا إليه من الجهاركاه التى هى غماز النغمة، يلى ذلك النزول إلى العقد الأول ثم الصعود إلى الثالث ومنه إلى الرابع .
« الثانى — جهاركاه (ذو الأربع) على جهاركاه ...	
« الثالث — عجم (ذو الخمس) على العجم	
« الرابع — « (ذو الأربع) « المهوران	

(ب) هبوطا :

يكون الهبوط بعين طريقة الصعود ويجوز تركيب جنس الحجاز بصفة عرضية على درجة النوا (بابدال الحسينى بالحصار والعجم بالماهور) لكن يجب ألاّ يكون الارتكاز على النوا بل على الجهاركاه التى هى غماز النغمة فيكون المسموع الاستقرار على درجة عشيران العجم .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجتى الجهاركاه والعجم .

شوق أفزا (أى مزيد الشوق)

(من فصيلة العجم)

(ا) صعودا :

جواب عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبله
محير
كردان
عجم
حسينى
صبا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست
عشيران العجم

جواب بوسلك
شاهناز
كردان
أوج
حسينى

(ب) هبوطا :

جواب عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبله
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه
راست
عشيران العجم

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — عجم (ذوالثلاث) على عشيران العجم
« الثانى — صبا (ذوالخمس) « دوكاه ... ...
« الثالث — عجم («) « عجم أوصبا ...
(«) « حسينى ... ...
« الرابع — عجم (ذوالأربع) « ماهوران... ...

يحتم البدء من الجهاركاه ويعمل فى دائرة العقد الثانى بشرط أن يمس درجة الدوكاه ثم يصعد إلى العقد الثالث وبعد إظهار درجة الكردان يعمل عجم على عجم أوصبا على حسينى ، يلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — عجم (ذو الأربع) على ماهوران ...
« الثالث — « («) « عجم ... ...
« الثانى — « («) « جهاركاه ...
« الأول — « («) « عشيران العجم

وفى النزول تبدل درجة الصبا بالنوا — ويستحسن مس الزيركوله عوض الدوكاه قبل الاستقرار لإظهار جنس النهاوند على الراست ولكن ذلك مما لا يشترط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الصبا على دوكاه وجنس العجم على العجم والجهاركاه وعشيران العجم .

شوق آور

(من فصيلة العجم)

(أ) صعودا :

جواب عجم

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

سنبله

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

نيم حجاز

بوسه‌لك

دوكاه

راست

عشيران العجم

(ب) هبوطا :

جواب عجم

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

سنبله

محير

كردان

عجم

حصار نهاوند

نوا

جهاركاه

كرد

دوكاه

راست .... زيركوله

عشيران العجم

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — عجم (ذو الثلاث) على عشيران العجم

« الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) « دوكاه ...

« الثالث — عجم («) « عجم ... ...

« الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) « جواب جهاركاه ... ...

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه ... ...

« الثالث — عجم (ذو الخمس) على عجم ...

« الثاني — بوسه لك (ذو الأربع) « جهاركاه

« الأول — عجم (ذو الخمس) « عشيران العجم ... ...

لهذه النغمة طريقتان عمليتان :

أولها أن يكون البدء باظهار صورة مختصرة من نغمة العرضبار وذلك بأن يدخل من درجة الكردان إلى العجم ومنه إلى الحسيني ثم إلى النوا (وقد يجوز الصعود إلى المحير مرورا بالسنبلة) ثم بدلا من الاستقرار على مركز العرضبار وهو الدوكاه يصعد إلى العجم و ينزل منه بصيغة نغمة عجم عشيران وقبل الاستقرار على درجة عشيران العجم يلمس اليكاه وعشيران الحسيني .

أما الطريقة الثانية فهى أن يبدأ العمل فى المنطقة الحادة من نغمة عرضبار ويكون الدخول من الكردان للصعود إلى جواب النوا مرورا بالمحير والسنبلة وجواب جهاركاه ثم يكون الهبـوط إلى درجة العجم ومنها إلى الحسيني — ثم منهم من يلمس بعد ذلك درجة النوا وبعـدها درجة الشـورى و ينزل إلى الجهاركاه — ومنهم من يلمس درجة العزال و بعدها درجة كرد النهاوند وقد ينزل إلى الدوكاه ثم إلى الراست وإلى عشيران العجم — ومنهم أيضا من يلمس درجة الزيركوله قبـل العجم ثم ينزل إلى القرار وهو عشيران العجم بعـد لمس اليكاه ودرجة شاه ور (أى قرار الجهاركاه) .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار العرضبار عند الاستهلال والنهاوند قبل الاستقرار .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة العراق

عراق (من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :

جواب أوج
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست
عراق

(ب) هبوطا :

جواب أوج
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست
عراق

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — عراق (ذو الثلاث) على عراق ... ...

« الثانى — بياتى (ذو الأربع) « دوكاه... ...

« الثالث — راست (ذو الخمس) « نوا وأوج على أوج ... ...

« الرابع — سيكاه (ذو الخمس) على بزرك ... ...

يبتدئ العمل باظهار العقد الأول دخولا إليه من الراست مع اسـتعمال اليكاه كظهير له ، يلى ذلك الانتقال إلى العقد الثانى وعمل بياتى على دوكاه ومنه إلى الثالث وعمل راست على نوا وأوج على أوج .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — سيكاه (ذو الخمس) على بزرك ... ...

« الثالث — بوسهلك (ذو الخمس) على نوا... ...

« الثانى — بيـاتى (ذو الأربع) « دوكاه ...

« الأول — عراق (ذو الثلاث) « عراق ...

وعند النزول يبـدل جنس الأوج بالعجم فى العقد الثـالث ثم ينزل إلى العقد الثانى ومنـه إلى الأول حيث يكون الاستقرار على درجة العراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البياتى على درجة الدوكاه .

راحة الأرواح

(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :

جواب حسيني
« نوا
« حجاز
سنبله
محير
كردان
أوج
حسيني
نوا
حجاز
كرد
دوكاه
راست
عراق

(ب) هبوطا :

جواب حسيني
« نوا
« حجاز
سنبله
محير
كردان
عجم
حسيني
نوا
حجاز
كرد
دوكاه
راست
عراق

جواب حسيني
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير

تحليل النغمة وبيـان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...	يبدأ العمل باظهار العقد الثـانى أى حجاز على دوكاه (و يضاف إليه إذا أريد العقد الثالث مبدلا فيه الأوج بالعجم) يلى ذلك إظهار العقد الثانى (راست على نوا) ثم الصعود إلى العقد الرابع .
« الثانى — حجـاز (ذو الأربع) « دوكاه ...	
« الثالث — راست (ذو الخمس) « نوا... ...	
« الرابع — حجـاز («) « محير ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — { حجاز (ذو الخمس) على المحـير
بيـاتى («) «

« الثالث — بوسه‌لك («) « نوا

« الثانى — حجـاز («) « دوكاه

« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « عراق

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة الدوكاه

فرحناك

(من فصيلة العراق)

(أ) صعودا :

جواب حسيني
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسيني حسيني
نوا نوا
حجاز نم حجاز
بوسه‌لك بوسه‌لك
دوكاه دوكاه
راست
عراق

(ب) هبوطا :

جواب حسيني
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسيني
نوا نوا
حجاز نم حجاز
بوسه‌لك بوسه‌لك
دوكاه دوكاه
راست
عراق

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...		يبدأ العمل باظهار العقد الثانى وهو جهاركاه على دوكاه ومنهم من يجعـله نيشابورك أى راست على دوكاه والأول أصح يلى ذلك نزول بالعقـد الأول ثم الصعود إلى الثالث ومنه إلى الرابع
« الثانى — جهاركاه (ذو الخمس) « دوكاه ...		
« الثالث — راست («) « نوا		
« الرابع — بياتى («) « المحير ...		

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على المحير... ...		يشـترط النزول إلى درجة اليكاه قبل الاستقرار على العراق .
« الثالث — بوسهلك(«) « نوا		
« الثانى — راست (ذو الأربع) « دوكاه ...		
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « عراق ...		

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الراست على درجة الدوكاه .

بسته أصفهان

(من فصـــيلة العراق)

(ا) صعودا :

جواب حسيني
» نوا
» جهاركاه
» سيكاه
محير
كردان
أوج
حسيني
نوا
حجاز
بوسه‌لك
دوكاه
راست
عراق

نوا
ثم حجاز
بوسه‌لك
دوكاه

(ب) هبوطـا :

جواب حسيني
» نوا
» جهاركاه
» سيكاه
محير
كردان
عجم
حسيني
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
رأست
عراق

تحليل النغمة وبيـان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...
« الثانى — واست (ذو الأربع) على دوكاه أى (نيشابورك) وجهاركاه « دوكاه ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) « نوا ... ...
« الرابع — بياتى («) « محير ... ...

تتكون هذه النغمة من تركيب نغمة العراق ونغمة الأصفهان بياتى ويبدأ العمل فى دائرة العقد الثانى بطريقة نغمـة أصفهـان بياتى وذلك باظهار جنس الراست (نيشابورك) على درجة الدوكاه ثم باظهـار جنس البياتى وبدل الاستقرار على الدوكاه كما هو لازم فى نغمة أصفهان بياتى يستمر الهبوط إلى درجة العراق بنغمة العراق .

(ب) هبوطـا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على محير
« الثالث — بوسهلك («) « نوا
« الثانى — بياتى («) « دوكاه
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « عراق

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الأصفهان عند الاستهلال ونغمة العراق عند الاستقرار .

دلكش حاوران

(من فصـــيلة العراق)

(ا) صعودا :

جواب حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محـــير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست
عراق

(ب) هبوطـا :

جواب حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه

محـــير	محـــير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	كردى
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عراق	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق
« الثانى — بياتى (ذو الأربع) « دوكاه
« الثالث — حسينى («) « حسينى
« الرابع — « (ذو الخمس) « محير

يبدأ العمل باظهار العقدين الثانى والثالث أى باظهار نغمة الحسينى على دوكاه ثم يصعد إلى العقد الرابع ويعمل بياتى على محير

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على محير
« الثالث — راست («) « نوا أوكرد
(ذو الأربع) « حسينى
« الثانى — بياتى («) « دوكاه
« الأول — سيكاه («) « عراق

يلى ذلك الهبوط إلى النوا بجنس الراست ثم إلى الحسينى بجنس الكرد ومنه إلى الدوكاه بجنس البياتى وبعد الارتكاز على الراست بصفة عرضية ومس درجة الكرد عوض السيكاه يعود إلى السيكاه ثم يكون النزول إلى درجة العراق والاستقرار عليها

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحسينى

أوج (أو أوج عراق)

(من فصـــيلة العراق)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب حسيني	جواب حسيني	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
« سيكاه	« سيكاه	
محـــير	محـــير	محـــير
كردان	كردان	كردان
أوج......عجم	أوج	عجم
حسيني	حسيني	حسيني
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	
سيكاه	سيكاه	
دوكاه	دوكاه	
راست	راست	
عراق	عراق	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق

« الثـانى — بيـاتى (ذو الأربع) « دوكاه

« الثالث — راست («) « نوا

« الرابع — بيـاتى (ذو الخمس) « محـير

يبدأ العمل باظهار العقد الثالث ثم يصعد إلى الرابع ويعمـل بياتى أو بوسهلك على محير

(ب) هبوطـا :

العقد الرابع — بيـاتى (ذوالخمس) على محير

« الثالث — راست («) « نوا

وبوسهلك («) « «

« الثـانى — بيـاتى (ذوالأربع) « دوكاه

« الأول — سـيكاه (ذوالثلاث) « عراق

ثم ينزل إلى درجة المحـير ويعمل بجنس البياتى، يلى ذلك الدخول فى العقد الثالث والارتكاز تارة على درجة الأوج (سيكاه على أوج) وتارة على نوا (راست وبوسهلك على نوا) ثم الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البياتى ومنها إلى العراق بجنس السيكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياتى على دوكاه ونغمة الراست على درجة النوا ونغمة السيكاه على الأوج .

بسته نكار

(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب حسينى		جواب حسينى
« صبا		« صبا
« جهاركاه		« جهاركاه
« سيكاه		« سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
عجم	أوج	عجم
حسينى	حسينى	حسينى
صبا	نوا	صبا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		سيكاه
دوكاه		دوكاه
راست		راست
عراق		عراق

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق... ...	يستهل فى هذه النغمة بعمل نغمة صبا على دوكاه أى باظهار العقدين الثانى والثالث (شكل أول) ثم يستبدل درجة الصبا بالنوا ودرجة العجم بالأوج للعمل بجنس الراست على نوا و يكون الارتكاز تارة على الأوج وتارة على النوا — يلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع
« الثانى — صبا (ذو الخمس) « دوكاه... ...	
« الثالث — كرد (ذو الأربع) « حسينى ...	
راست (ذو الخمس) « نوا	
« الرابع — صبا («) « محير	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — صبا (ذو الخمس) على محير	وفى النزول يعمل صبا على محير ثم يدخل فى العقد الثالث و يظهر درجة العجم يلى ذلك الهبوط إلى العقد الثانى و يشترط أن يكون الارتكاز على درجة السيكاه لا على الدوكاه ثم يكون النزول إلى درجة العراق والاستقرار عليها .
« الثالث — كرد (ذو الأربع) « حسينى ...	
« الثانى — صبا (ذو الخمس) « دوكاه	
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « عراق	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الصبا على درجة الدوكاه .

أوج آرا (*)

(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :

جواب نوا
« حجاز
« سيكاه
سنبلة
شهناز
أوج
عجم
نوا
حجاز
سيكاه
كرد
راست
عراق

(ب) هبوطا :

جواب نوا
« حجاز
« سيكاه
سنبلة
شهناز
أوج
عجم
نوا
حجاز
سيكاه
كرد
راست
عراق

(*) انظر صفحة ١٤١ من محضر الجلسة السادسة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — أوج آرا يستقر على عراق	يستهل فى هذه النغمة بالعمل فى دائرة العقد الثانى بعـد إظهار مقام الأوج ويستبدل أحيانا السنبلة بالمحير — يلى ذلك العمل فى دائرة العقد الثالث ثم الصعود إلى العقد الرابع المماثل للأول.
« الثانى — شكل مستعار على سيكاه	
« الثالث— « أوج على أوج	
« الرابع — « مستعار على جواب سيكاه ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — شكل مستعار على جواب سيكاه ...	وعند النزول يعمل على درجة الاوج إما جنس مستعار و إما جنس أوج ، يلى ذلك الهبوط إلى العقـد الثـالث ومنه إلى الأول حيث يستقر على درجة العراق .
« الثالث— « أوج على أوج	
« الثانى — مستعار على سيكاه	
« الأول — أوج آرا يستقر على عراق	

شخصيتها — تقوم شخصية هـــذه النغمة على إظهار نغمة الأوج على درجة الأوج والمستعار على درجة السيكاه .

رونق نما (*)

(من فصيلة العراق)

(ب) هبوطا :		(ا) صعودا :
جواب نوا		جواب نوا
« حجاز		« حجاز
« سيكاه		« سيكاه
سنبلة		سنبلة
كردان		كردان
عجم	أوج	عجم
حسينى		حسينى
نوا		نوا
جهاركاه		حجاز
سيكاه		سيكاه
كرد		كرد
راست		راست
عراق		عراق

(*) انظر صفحة ١٤١ من محضر الجلسة السادسة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — قرار أوج آرا (ذو الأربع) يستقر على عراق ... ...

« الثانى — مستعار(ذو الخمس) على سيكاه ...

« الثالث — بوسهلك (ذو الأربع) على نوا... ...

« الرابع — مستعار (ذو الثلاث) على جواب السيكاه ... ...

تتكون هـذه النغمة من تركيب نغمة المستعار على درجة السيكاه ، يبدأ العمل فيها فى دائرة العقد الثانى دخولا من درجة الكرد إلى السيكاه ثم يكون الصعود إلى العقـد الثـالث والرابع ويسـتبدل أحيـانا العجم بالأوج ثم يكون النزول إلى درجة السيكاه ومنها إلى الكرد ثم إلى الراست و إلى العراق وتستقر عليه .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — مسـتعار (ذو الثلاث) على جواب سيكاه .

« الثالث— بوسه لك (ذوالأربع) « نوا .

« الثانى — مسـتعار (ذو الخمس) « سيكاه .

« الأول —قرارأوج آرا (ذو الأربع) يستقر على عراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة المستعار على درجة السيكاه والأوج آرا على درجة عراق .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة الراست

راست "أى مستقيم"
(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« أوج
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« أوج
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير

كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	
راست	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الأربع) على راست	يبـدأ العمل بلمس درجة الراست ثم الصعود من درجة اليكاه بجنس راست على يكاه (أى مرورا على عشيران الحسينى والعراق) ثم يعمل فى دائرة العقد الأول ، يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى (راست على نوا) ثم العقد الثـالث (مقام ماهور) ومنـه إلى الرابع .
« الثـانى — « («) « نوا ...	
« الثالث — « («) « كردان	
« الرابع — « («) جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — راست (ذو الأربع) على جواب نوا	وفى النزول يستحسن لمس درجة العجم عوض الأوج وقبل الاستقرار على درجة الراست يكون النزول إلى درجة اليكاه بجنس راست .
« الثالث — « (ذو الخمس) على كردان ...	
« الثانى — « (أو بوسه لك) (ذو الأربع) على نوا	
« الأول — راست (ذو الأربع) على راست	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة اليكاه ونغمة السيكاه .

سوزدلارا — سوزدل آرا (أى نار المحبوب)

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :

جواب عجم

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

عجم اوج

حسيني

نوا

جهاركاه

بوسه‌لك

دوكاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

« بوسه‌لك

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

جهاركاه

سيكاه بوسه‌لك

دوكاه

راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — جهاركاه (ذو الأربع) على راست (بوسه‌لك على دوكاه)
« الثانى — جهاركاه (ذو الخمس) على جهاركاه أو بياتى (حسينى) على حسينى .
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان .
« الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه .

تتكون هـذه النغمة من نغمة البوسه‌لك ونغمتى الحسينى والراست .

يبـدأ العمل فيها فى دائرة المنطقة الثقيلة من نغمة البوسه‌لك دخولا من درجة الجهاركاه (أو من الراست) إلى درجة بوسه‌لك ومنها إلى النوا أو الحسينى يلى ذلك العمل بطريقة نغمة الحسينى على درجة الحسينى ويستبدل عند ذلك العجم بالأوج ثم يكون النزول من درجة الحسينى إلى الدوكاه بجنس البوسه‌لك ويلمس بعد ذلك درجة السيكاه ويستقر على الراست .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه .
« الثالث — « («) « كردان .
« الثانى — « (ذو الخمس) « جهاركاه .
« الأول — بيـاتى (ذو الخمس) « دوكاه .
« الأول — راست (ذو الأربع) « راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمتى البوسه‌لك والحسينى .

سوزناك

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :

جواب ماهور
« حصار
« نوا
« جهاركاه
سنبلة
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست

(ب) هبوطا :

جواب ماهور
« حصار
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسيني
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست

تحليل النغمة وبيــان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — حجـاز (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الثالث — بوسهلك (ذو الأربع) « كردان ...
« الرابع — حجاز على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل باظهار العقد الأول ثم يعمل فى دائرة العقد الثانى ثم يصعد إلى الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا .
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان .
« الثانى — بوسهلك (ذو الأربع) « نوا .
« الأول — راست (ذو الخمس) « راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا ، ويوجد سوزناك يسمى سوزناك زبركوله وذلك باستعمال الزيركوله بدلا من درجة الدوكاه عند الاستقرار .

رهاوى

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :

جواب أوج
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه　　كرد
راست

(ب) هبوطا :

جواب أوج
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج　　عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الأربع) على راست	يبدأ العمل باظهار العقد الأول دخولا إليه من الراست مع لمس اليكاه كظهير يرتكز فى الأغلب على درجة الجهاركاه ويمس النوا قبل الكردان ويكاه قبل الراست وذلك من قاعدة هذه النغمة التى تخالف نغمة الراست .
« الثانى — « («) « نوا	
« الثالث — « («) « كردان	
« الرابع — « على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد إنما يلزم إبدال الأوج بعجم .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة السازكار وسير نغمة البياتى .

ماهور (أي الهلال)

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :

جواب ماهور
« حسيني
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
ماهور
حسيني
نوا

جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	بوسه‌لك
دوكاه	دوكاه
راست	راست

(ب) هبوطا :

جواب ماهور
« حسيني
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسيني

نوا	نوا	نوا
جهاركاه	حجاز	جهاركاه
سيكاه	كرد	بوسه‌لك
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست	راست	راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — { راست (ذو الأربع) على راست
جهاركاه («) « «

« الثانى — « («) « نوا ...

« الثالث — راست («) « كردان

« الرابع — جهاركاه على جواب النوا... ... ...

يبدأ العمل باظهار العقـد الثالث دخولا إليه من درجة ماهور ثم يكون الصعود إلى العقد الرابع وعند النزول إلى العقد الأول يبدل السيكاه بالبوسه لك .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب النوا ... ...

« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان ...

« الثانى — بوسه لك(«) « نوا ...

« الأول — { شكل أول راست « راست...
« ثانى نكريز على راست ...
« ثالث جهاركاه على راست...

يبدل أثناء الهبوط العقد الثانى بجنس البوسـه لك على النوا ثم يكون العمل فى دائرة العقد الأول بأشكاله الثلاثة ويستحسن عند العمل بجنس الراست رفع درجة السيكاه قليلا ويلزم الهبوط إلى درجة العشيران قبل الاستقرار على درجة الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النكريز ونغمة الجهاركاه على درجة الراست .

زاويل

(من فصيلة الراست)

(أ) هبوطا :

جواب نيم ماهور
« حصار
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست

(ب) صعودا :

جواب نيم ماهور
« حصار
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسيني

نوا	نوا
جهاركاه	حجاز
سيكاه	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست

تحليل النغمة وبيـــان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...	يستهل فى هذه النغمة كما فى نغمـة المـاهور أى بالعمل فى دائرة العقدين الحادين ولكنها تمتـاز باظهار جواب الحجاز والنوا والحسينى أكثر ممـا يلزم فى المـاهور .
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « نوا	
« الثالث — راست («) « كردان ...	
« الرابع — حجاز على جواب نوا...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا...	وعند الهبوط يستبدل جنس الحجاز الممثـل على النوا بجنس البوسهلك — يلى ذلك الهبـوط إلى درجة الراست بطريقة نغمة النكريز ثم استبدال جنس النكريز الممثل على الراست بجنس الراست وبعد العمل بين درجتى الحسينى والسيكاه يكون الاستقرار على الراست .
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان... ...	
« الثانى — بوسهلك («) « نواه	
« الأول — { شكل أول راست (ذو الخمس) على راست شكل ثانى نكريز («) «	

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار نغمة النكريز على درجة الراست وإظهار المنطقة الحادة التى تبتدئ من درجة جواب الجهاركاه .

حيّان

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :

جواب أوج

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

أوج

حصار

نوا

حجاز

كرد

دوكاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب أوج

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

أوج

حسيني

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

راست

تحليل النغمة و بيـان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — نكريز (ذو الخمس) على راست...	يكون البدء من درجة النوا مع لمس الراست كظهير لها للعمل فى العقد الثانى ثم فى العقد الأول بطريقة نغمة النوأثر — يلى ذلك الزحف إلى درجة الكردان والعمل بالعقد الثـالث أى بجنس الراست ثم يكون الصعود من العقد الثالث إلى الرابع .
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) نوا... ...	
« الثالث — راست («) « كردان ...	
« الرابع — راست («) « جـواب جهاركاه	

(ب) هبوطـا :

العقد الرابع — راست(ذوالأربع)على جواب جهاركاه	وفى الهبوط يعود إلى درجة الكردان بجنس الراست (ماهور) ومنهـا إلى درجة النوا بجنس الراست أيضا — يلى ذلك الهبوط إلى درجة الراست بجنس الراست وذلك باستبدال درجة العجم بأوج والحجاز بالجهاركاه وقبل الاستقرار على الراست يلمس درجة العراق .
« الثانى — « (ذو الأربع) على كردان ..	
« الثالث — « («) « نوا... ...	
« الأول — « (ذو الخمس) « راست ...	

شخصيتها — تكون شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النوأثر على درجة الراست ونغمة الراست (ماهور) على درجة الكردان وعلى إظهار المنطقة الحادة من سلمها .

نيرز راست

(من فصيلة الراست)

(أ) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب عجم		جواب عجم
« حسيني		« خسيني
« نوا		« نوا
« جهاركاه	جواب جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« بوسه لك	« سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
عجم		عجم
تك حصار		تك حصار
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	بوسه لك	سيكاه
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست	راست	راست

تحليل النغمة و بيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...

« الثانى — بياتى (ذو الأربع) على نوا ... ...

« الثالث — شكل أول : راست (ذو الأربع)

على كردان ... .

شكل ثانى: جهاركاه (ذو الأربع)

على كردان ... ...

« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه... ...

يكون البدء من درجة الراست و بعد إظهار العقد الأول (راست على راست — و يمكن استبداله بجهاركاه على راست أى بنغمة شاه و ر) يكون الانتقـال إلى العقد الثانى ومنه إلى الثالث للعمل إما بجنس الراست على كردان أو بجنس الجهاركاه و يمكن العمل بجنس البوسهلك على كردان لكن الراست والجهاركاه أصح — ومن العقد الثـالث يصعد إلى الرابع .

(ب) هبوطـا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه .

« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان .

« الثانى — بياتى («) « نوا .

« الأول — راست (ذو الخمس) « راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياتى على النوا .

بسنديده

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب عجم	جواب عجم	
« حسيني	« حسيى	
« نوا	« نوا	جواب نوا
« حجاز	« حجاز	« جهاركاه
سنبله	سنبله	« سيكاه
محـير	محـير	محـير
كردان	كردان	كردان
عجم	أوج	
حسيني	حسيني	
نوا	نوا	
حجاز	جهاركاه	
كرد ... بوسه لك	سيكاه	
دوكاه	دوكاه	
راست	راست	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نكريز (ذو الخمس) على راست
ونيشابور (ذو الثلاث) ... ...
« الثانى — نهـاوند (ذو الأربع) على نوا ... ...
« الثالث — نكريز (ذو الخمس) « كردان ...
« الرابـع — نهاوند على جواب نوا ... ...

هى من النغمات المـركبة (تركيب السلطان سليم الثالث) يكون البدء فيها باظهار العقد الأول أى بعمل نغمة نكريز أو زاويل دخولا من درجة الراست أو النوا ، يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى والعمل بجنس البوسه لك ومنـه إلى العقد الثالث ثم الرابع كما فى الأول والثانى

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند على جواب نوا ... ...
« الثالث — { شكل أول: نكريز (ذو الخمس) على كردان
« ثان: راست («) « « }
« الثـانى — راست (ذو الأربع) على نوا... ... ...
« الأول — نـكريز على راسـت أو راسـت
(ذو الخمس) على راست ... ...

يلى ذلك الهبوط إلى درجة الكردان إما بجنس الراست (ماهور) و إما بجنس البوسه لك وذلك باستبدال جواب الحجاز بجواب الجهاركاه والسنبله بالبزرك عند العمل بجنس الراست و باستبدال جواب الحجاز بجواب الجهاركاه عند العمل بجنس البوسه لك — ومن العقد الثالث ينزل إلى الثانى و يعمل بجنس الراست على نوا ومنه إلى الأول للعمل بجنس الراست على راست

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار نغمة النشابور والنكريز قبل الاستقرار على درجة الراست بجنس الراست .

دلنيشين

(من فصيلة الراست)

(أ) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب عجم		جواب عجم
« حسيني		« حسيني
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
« بوسه‌لك		« سيكاه
شاهناز	محير	محير
كردان		كردان
أوج		عجم
حسيني		حسيني
نوا		نوا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		سيكاه
دوكاه		دوكاه
راست		راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...	يبدأ العمل فى دائرة العقد الثانى من الكردان — يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول — ثم الصعود إلى الثالث ثم يعود إلى الأول ومنه يصعد إلى الرابع .
« الثانى — بياتى وصبا (ذو الأربع) « حسينى ...	
« الثالث — حجـاز (ذو الأربع) « الكردان	
« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه... ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه	وفى الهبوط تستبدل درجة الشاهناز بالمحير وجواب البوسه لك بجواب السيكاه ويعمل جنس الراست على كردان (ماهور) ثم تستبدل درجة الأوج بالعجم ويعمل جنس بوسه لك على نوا وقبل الاستقرار على الراست تلمس درجة العراق .
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان (ماهور)	
« الثانى — بوسه لك («) « نوا...	
« الأول — راست (ذو الخمس) « راست	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا والبياتى على درجة الحسينى .

سازكار

(من فصيلة السازكار)

(ا) صعودا :

جواب عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه كرد
راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
كرد
راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سازكار (ذو الخمس) على راست... ... ... « الثانى — راست (ذو الأربع) « نوا... ... ... « الثالث— « («) « كردان ... ... « الرابع — جهاركاه(«) « جواب جهاركاه...	يكون الاستهلال من العقد الأول دخولا إليـه من درجة الراست يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى ومنـه إلى الثالث ومن الثالث إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه « الثالث — راست («) « كردان ... ... « الثانى — بوسه لك(«) « نوا ... . « الأول — سازكار (ذو الخمس) « راست	وفى الهبوط يستبدل الأوج بالعجم ويعمل بجنس البوسه لك على النوا عوض الراست وفى الختام إظهار درجة اليكاه قبل الاستقرار على درجة الراست.

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة السيكاه قبل الاستقرار على درجة الراست .

نهاوند

(من فصيلة البوسه‌لك)

(ا) صعودا :

جواب عجم
« نيم حصار
« نوا
« جهاركاه
سنبله
محير
كردان
عجم
نيم حصار
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه
راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم	
« نيم حصار	
« نوا	
« جهاركاه	
سنبله	
محير	
كردان	كردان
نيم ماهور	عجم
حصار	نيم حصار
نوا	نوا
جهاركاه	
كرد	
دوكاه	
راست	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — « («) « جهاركاه
« الثالث — « («) « كردان ...
« الرابع — « على جواب جهاركاه ... ...

يكون البدء بالعقد الأول دخولا إليه من درجة النوا مع لمس الجهاركاه أو الراست تظهير لها ، يلى ذلك صعود إلى العقد الثانى ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند على جواب جهاركاه ... ...
« الثالث — « (ذو الخمس) على كردان ...
« الثانى — شكل أول : حجاز « نوا ... ...
« ثان : نكريز « جهاركاه
« ثالث : نهاوند « جهاركاه...
« الأول — نهاوند (ذو الخمس) « راست ...

وفى الهبوط يستبدل درجة العجم بالنيم ماهور ويعمل تارة حجاز على نوا وتارة نكريز على جهاركاه و يمكن استبقاء العقد الثانى على ماهو عليه فى سلم الصعود (أى نهاوند على جهاركاه) وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس درجات جنس الحجاز على اليكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس النهاوند على درجة الجهاركاه .

نهاوند كبير

(من فصيلة النهاوند والبوسه‌لك)

(أ) صعودا :

جواب عجم
» نيم حصار
» نوا
» جهاركاه
سنبله
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه
راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم	
» حسيني	
» نوا	
» جهاركاه	
سنبله	
محير	
كردان	كردان
عجم	عجم
حصار	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	
كرد	
دوكاه	
راست	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست ... ...
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الثالث — نهاوند(«) « كردان ... ...
« الرابع — « («) « جواب جهاركاه

يبدا العمل فى دائرة العقد الثانى بالدخول إليه من درجتى الحجاز والنوا يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند (ذو الأربع) على جواب جهاركاه
« الثالث — « («) « كردان ... ...
« الثانى — بوسه لك على نوا ونهاوند على جهاركاه...
« الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست ... ...

وفى الهبـــوط تستبدل درجة الحصار بالحسينى ويعمل بوسه لك على نوا ثم يستبدل درجة نيم ماهور بالعجم ويعمل نهاوند على جهاركاه وقبل الاستقرار على درجة الراست يهبط إلى يكاه ويصعد منها بجنس الحجاز (أى مرورا على درجتى قرار الحصار ونيم كوشت) .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهـار نغمة النوأثر على راست وجنس البوسه لك على درجة النوا .

نوأثر

(من فصيلة الحصار والنوأثر والنكريز)

(أ) صعودا :

جواب نيم ماهو
» حصار
» نوا
» حجاز
سنبله
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
حجاز
كرد
دوكاه
راست

(ب) هبوطا :

جواب نيم ماهور
» حصار
» نوا
» حجاز
سنبله
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
حجاز
كرد
دوكاه
راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — نوأثر أو نكريز (ذو الخمس) على راست	يستهل فى هـذه النغمة باظهار درجتى الحجاز والنوا ثم يعمل فى دائرة العقد الثانى، يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع .
« الثانى — حجـاز (ذو الأربع) « نوا ...	
« الثالث — نوأثر (ذو الخمس) « كردان...	
« الرابع — حجـاز على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجـاز على جواب نوا	لا فرق بين سلم الهبوط وسلم الصعود ، يظهر درجة النيم كوشت قبل الاستقرار على الراست .
« الثالث — نوأثر (ذو الخمس) على كردان...	
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « نوا	
« الأول — نوأثر (ذو الخمس) « راست	

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النـوا وجنس النكريز على درجة الراست .

نكريز

(من فصيلة الحصار والنوأثر والنكريز)

(ا) صعودا :

جواب عجم

» حسيني

» نوا

» حجاز

سنبله

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

حجاز

كرد

دوكاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسيني

» نوا

» حجاز

سنبله

محير

كردان

اوج

حسيني

نوا

حجاز

كرد

دوكاه

راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نكريز (ذو الخمس) على راست ...	يستهل فى هذه النغمة بالعمل فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة الراست مع لمس درجة العراق ويمكن الاستهلال فى دائرة العقد الثانى دخولا إليه من درجة الكردان لكن الطريقة الأولى أصح نظرا لكون العقد الأول هو العقد الأساسى للنغمة — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع .
« الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) « نوا	
« الثالث — نكريز (ذو الخمس) « كردان ...	
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا	وفى الهبوط يستبدل درجة العجم بالأوج ويعمل بجنس الراست على نوا ثم ينزل إلى العقد الأول وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس درجة العراق .
« الثالث — نكريز (ذو الخمس) على كردان	
« الثانى — راست (ذو الأربع) « نوا	
« الأول — نكريز («) « راست... ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البوسه لك على درجة النوا .

نهاوند السنبلة ويسمى نهاوند مرصع وبزم طرب
(من فصيلة النهاوند)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب عجم	جواب عجم
« حسيني	« حسيني
« صبا	« صبا
« جهاركاه	« جهاركاه
بوسه‌لك	« بوسه‌لك
شاهناز	شاهناز
كردان	كردان
عجم	نيم ماهور
حسيني	حصار
صبا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بوسهلك (ذو الأربع) على راست ...	يبدأ العمل فى دائرة العقد الأول دخولا من درجة الجهاركاه مع لمس الراست ويضاف إلى العقد الأول عقد ظهير يهبط من الراست إلى اليكاه بجنس الحجاز (أى مرورا على نيم الكوشت وقرار الحصار)، يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى والعمل بين درجتى الراست والكردان أى باشتراك العقدين الثانى والأول ثم يصعد إلى العقـد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن — وفى رواية ثانية يستهل بالعمل فى دائرة العقـد الثالث دخولا من درجة الكردان لاظهار نغمة الحجاز .
« الثانى — حجـاز (ذو الخمس) « جهاركاه	
« الثالث — « (ذو الأربع) « كردان ...	
« الرابع — « («) « جواب جهاركاه	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجـاز وجهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه	وعند الهبوط تستبدل درجة الصبا بالنوا ودرجة الحسينى بالحصار للعمل بجنس الكرد على نوا عوض الحجاز على الجهاركاه وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس النيم كوشت .
العقد الثالث — حجـاز (ذو الأربع) على كردان ...	
« الثانى — « («) « نوا	
« الأول — بوسهلك (ذو الخمس) « راست ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة الجهاركاه .

حجازكار

(من فصيلة الحجاز)

(ا) صعودا :

جواب نيم ماهور	
« حصار	
« نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« بوسه‌لك	« كرد
شاهناز	محير
كردان	كردان
نيم ماهور	
حصار	
نوا	
جهاركاه	
بوسه‌لك	
زيركوله	
راست	

(ب) هبوطا :

جواب نيم ماهور	
« حصار	
« نوا	
« جهاركاه	
« بوسه‌لك	
شاهناز	
كردان	كردان
نيم ماهور	عجم
حصار	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
بوسه‌لك	
زيركوله	
راست	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حجـاز (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — « (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الثالث — « (ذو الخمس) « كردان ...
نهاوند («) « كردان ...
« الرابع — حجـاز على جواب نوا ... ...

يكون البدء من نيم ماهور إلى الكردان للعمل فى دائرة العقـد الثالث بشكليه الأول والثانى أى يجب البدء فى هذه النغمة من الجواب لا من القرار — ثم يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجـاز على جواب نوا ... ...
« الثالث — « (ذو الخمس) على كردان ...
« الثانى — « (ذو الأربع) « نوا ...
نهاوند (ذو الخمس) « جهاركاه
« الأول — حجـاز («) « راست ...

وعندالهبوط يمر بالعقدالثالث (شكل أول) ثم ينزل إلى العقد الثانى و يعمل تارة بشكله الأول وتارة بالثانى — يلى ذلك الهبوط إلى العقـد الأول وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس درجة النم كوشت .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة النوا .

كرديلي حجازكار

(من فصيلة الكردى)

(ا) صعودا :

جواب عجم

« نيم حصار

« نوا

« جهاركاه

سنبله

شاهناز

كردان

عجم

نيم حصار

نوا

جهاركاه

كرد

زيركوله

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

« نيم حصار

« نوا

« جهاركاه

سنبله

شاهناز

كردان

عجم

نيم حصار

نوا

جهاركاه

كرد

زيركوله

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — نهاوند («) « جهاركاه
« الثالث — كرد («) « كردان
« الرابع — كرد على جواب نوا ... ...

يستهل فى هـذه النغمة من المنطقة الجوابية للعمل فى دائرة العقد الثالث دخولا إليـه من درجة العجم كظهير لدرجة الكردان ثم يصعد إلى العقدالرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — كرد على جواب نوا ... ...
« الثالث — كرد (ذو الخمس) على كردان ...
« الثانى — نهاوند («) « جهاركاه...
« الأول — كرد («) « راست ...

وفى الهبوط يكون التدرج من العقد الرابع إلى الثالث ثم إلى الثانى والاستقرار الجزئى على درجة الكردان ثم على درجة الجهاركاه — ثم يكون النزول إلى العقد الاول ويدور العمل بين درجتى الراست والكردان أى فى دائرة العقدين الأول والثانى .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار النهاوند على درجة الجهاركاه وجنس الكرد على درجتى الكردان والراست .

طرزنوين

(من فصيلة الكردى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب عجم	جواب عجم
« حصار	« حصار
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« بوسه‌لك	سنبله
شاهناز	شاهناز
كردان	كردان
عجم	عجم
حسينى	حسينى
صبا	صبا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
زيركوله	زيركوله
راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على راست ... ...
« الثانى — حجاز (ذو الخمس) « جهاركاه ...
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « كردان... ...
« الأربع — نهاوند على جواب جهاركاه... ... ...

يستهل فى هـذه النغمة بالعمل فى دائرة العقد الثانى (أى بالظهور بجنس الحجاز على درجة الجهاركاه) ويكون الدخول من آخر درجات العقد الأول — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث الذى يمثل جنس الحجاز على درجة الكردان ثم يصعد إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب جهاركاه ... ...
« الثالث — كرد (ذو الأربع) على كردان ... ...
« الثانى — حجاز (ذو الخمس) « جهاركاه... ...
« الأول — كرد (ذو الأربع) « راست ... ...

وفى الهبوط يستبدل فى العقد الرابع درجة جواب الحصار بجواب الحسينى ودرجة جواب النوا بجواب صبا للعمل بجنس الحجاز على جواب جهاركاه بدلا من النهاوند — ويستبدل فى العقـد الثالث درجة جواب البوسه لك بالسنبلة للعمل بجنس الكرد على كردان بدلا من الحجاز على كردان — يلى ذلك النزول إلى العقد الثانى ومنه إلى الأول حيث يكون الختام بجنس الكرد مؤسسا على درجة الراست مع مداعبة عشيران العجم

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة الجهاركاه .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة الدوكاه

بياتى (من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« بوسه‌لك
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ...	يستهل فى هذه النغمة فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من طرفه الأحد أى من درجة النوا، يلى ذلك الدخول فى دائرة العقد الثانى للعمل بجنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه ويسمى (شاه ور) أو (جهاركاه شرقى)، يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن
« الثانى — جهاركاه (« الخمس) « جهاركاه	
« الثالث — بياتى (« الأربع) « محير ...	
« الرابع — جهاركاه (« الخمس) « جواب جهاركاه	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الخمس) على جواب جهاركاه	وقبل الاستقرار فى النهاية على درجة الدوكاه يداعب درجة العراق .
« الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) على محير ...	
« الثانى — « («) « نوا ...	
« الأول — بياتى («) « دوكاه ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الجهاركاه على درجة الجهاركاه و إظهار نغمة العجم.

حسينى

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

أوج أو عجم

حسينى

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

عجم

حسينى

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الخمس) على دوكاه ...	يبدأ فى هذه النغمة باظهار درجة الحسينى دخولا إليها من درجة النوا ثم يعمل فى دائرة العقد الثانى ثم يشترك معه العقد الأول ويكون الارتكاز فى الأغلب على درجة الدوكاه — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث .
« الثانى — « (ذو الأربع) « حسينى ...	
« الثالث — « (ذو الخمس) « محير	
« الرابع — كرد على جواب حسينى	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — كرد على جواب حسينى	وعند الختام يستبدل درجة الأوج بالعجم ويعمل بجنس البوسهلك على نوا عوض البياتى على حسينى ثم يهبط إلى العقد الأول — وقبل الاستقرار على درجة الدوكاه يلمس درجة الراست .
« الثالث — بياتى (ذو الخمس) على محير ...	
« الثانى — بوسهلك («) « نوا ...	
« الأول — بياتى (ذو الأربع) « دوكاه ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياتى على درجة الحسينى .

محـــــير

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه

محير	محير
كردان	كردان
عجم	أوج
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الخمس) على دوكاه ...	يجرى العمل عنـد الاستهلال فى دائرة العقد الثالث مع إظهـار درجة المحير فى أول الأمر مسـبوقة بدرجة الكردان — يلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .
« الثانى — « (ذو الأربع) « حسينى ...	
« الثالث — « (ذو الخمس) « محير	
« الرابع — كرد على جواب حسينى	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — كرد على جواب حسينى	وعند الهبوط يعود إلى درجة المحير بجنس البياتى — ثم ينزل إلى العقد الثانى ويعمل بوسهلك على نوا ثم بياتى على حسينى ويرجع بعد إلى بوسهلك على نوا وعنـد الختام ينزل إلى العقد الأول ويعمل بيـاتى على دوكاه — وقبل الاستقرار على درجة الدوكاه يلمس درجة الراست .
« الثالث — بيـاتى (ذو الخمس) على محير	
« الثانى — بوسهلك(«) « نوا أو بياتى على حسينى	
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه... ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحسينى على درجة المحير وهذا ما يميزها عن نغمة طاهر التى يظهر فيها جنس البياتى على درجة المحير .

بيـاتى عربان(*)

(من فصيله البياتى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
سنبله	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
ماهور	عجم
حصار	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

(*) انظر صفحة ١٤٢ من محضر الجلسة السابعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه	يكون الدخول من المحير مسبوقا بالكردان للعمل بجنس الكرد الممثل فى العقد الثالث — يلى ذلك الهبوط إلى العقد الثانى بالعمل بجنس الحجاز على نوا ومنه يهبط إلى العقد الأول ثم يرجع إلى العقد الثالث ويصعد منه إلى الرابع
« الثانى — حجاز («) « نوا...	
« الثالث — كرد («) « محير	
« الرابع — بوسهلك على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسهلك على جواب نوا	وعند الهبوط يستبدل جنس الحجاز الممثل فى العقد الثانى بجنس البوسه لك على نوا — وقبل الاستقرار على درجةالدوكاه يلمس درجةالراست
« الثالث — بياتى (ذو الأربع) على محير	
« الثانى — بوسهلك (ذو الخمس) على نوا	
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا وتمتاز عن نغمة القرجغار بوجوب الاستهلال فيها من المنطقة الحادة بعكس نغمة القرجغار التى يبدأ فيها من العقد الأول أى عقد القرار .

قرجغار (*)

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب كردان	جواب كردان	
« ماهور	« ماهور	
« حصار	« حصار	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
سنبله	سنبله	
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
ماهور	ماهور	عجم
حصار	حصار	حسينى
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	
سيكاه	سيكاه	
دوكاه	دوكاه	

(*) انظر صفحة ١٤٢ من محضر الجلسة السابعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ...	يكون الدخول من النوا مسبوقا بالجهاركاه للعمل فى دائرة العقد الثانى — يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول ثم الصعود إلى الثانى ومنه إلى الثالث للعمل إما بجنس الكرد على محير أو بجنس النهاوند على كردان ويصعد بعد ذلك إلى العقد الرابع إذا أمكن .
« الثانى — حجاز («) « نوا	
« الثالث — كرد («) « محير أو نهاوند (ذو الخمس) على كردان ...	
« الرابع — حجاز على جواب نوا...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا	وعند الهبوط يعمل نهاوند على كردان ثم ينزل إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس الحجاز على نوا أو بجنس النكريز على جهاركاه وتارة بجنس البوسه لك على نوا — ثم يكون النزول إلى العقد الأول وقبل الاستقرار على الدوكاه بلمس درجة الراست .
« الثالث — نهاوند (ذو الخمس) على كردان ...	
« الثانى — حجاز على نوا أو نكريز على جهاركاه أو بوسه لك على نوا	
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

كلعـــزار

(من فصيلة البيــاتى)

(أ) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محـير

كردان

أوج

حسينى

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محـير	محـير
كردان	كردان
عجم	نيم ماهور
حسينى	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بيـاتى (ذوالأربع) على دوكاه « الثانى — راست (ذو الخمس) « نـوا بيـاتى (ذو الأربع) « حسينى « الثالث — « («) « محير... « الرابع — بوسه لك على جواب نوا	يكون البدأ فى هـذه النغمة من درجة الأوج إلى الكردان ثم المحير للعمل فى دائرة العقد الثانى بنغمة البيـاتى على الحسينى وإما بنغمة الراست على النوا — ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل إما بجنس البياتى على محـير وإما بالراست على كردان (أى نغمة المـاهور)، يلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ... « الثالث — بيـاتى (ذو الأربع) على محير... « الثانى — بوسه لك (ذو الخمس) « نوا... حجـاز («) « نوا... « الأول — بيـاتى (ذو الأربع) « دوكاه	وفى طريقة الهبوط تسـتبدل درجة الأوج بالعجم للعمـل بجنس البوسه لك على نوا ثم يستبدل الحسينى بالحصار والعجم بالنيم ماهور للعمل بجنس الحجاز على نوا — يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة الدوكاه بعـد مداعبـة درجة الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس الحسينى على درجة الحسينى وجنس الحجاز على درجة النوا .

عشاق تركى

(من فصيلة البياتى)

---

(١) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب كردان		جواب كردان
« عجم		« عجم
« حسينى		« حسينى
« نوا		« نوا
« جهاركاه	جواب جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	سنبله	« سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
عجم	عجم	عجم
حسينى		حسينى
نوا		نوا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		سيكاه
دوكاه		دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه

« الثـانى — بوسه‌لك (ذو الخمس) « نوا ...

وجهاركاه (عجم) على عجم ... ...

« الثالث — بياتى (ذو الأربع) على محـير

« الرابع — بوسه‌لك على جواب نوا ... ...

يكون البدء من هذه النغمة من درجة الراست إلى درجة الدوكاه للعمل فى دائرة العقد الأول ويضاف أحيانا إلى هذا العقد عقد ظهير يهبط إلى درجة البكاه عن طريق درجة العراق ودرجة عشيران الحسينى أى (جنس راست على بكاه) ثم يكون الصعود إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس البوسه‌لك على نوا وتارة بجنس العجم على عجم — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس بياتى على محير ثم إلى الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه‌لك على جواب نوا ... ...

« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان

« الثانى — بوسه‌لك («) « نوا ...

« الأول — بيـاتى (ذو الأربع) « دوكاه

ثم يهبط تدريجا مع إظهار العقود المبينة فى السلم الهابط ويستقر فى الختام على درجة الدوكاه بعد مداعبة درجة الراست .

ملاحظة — بعض الموسيقيين يطلقون على نغمة العشاق هـذه اسم البياتى وهـذا خطأ فان للنغمتين مميزات ، والعشاق المصرى ما هو إلا شبه نغمة حسينى البوسه‌لك مؤسس على درجة الدوكاه، وتقوم شخصية العشاق التركى على إظهار جنس العجم ظهورا جليا والهبوط إلى ما قبل القرار والبدأ من درجة الراست .

زفرتين

(من فصيلة البياتى)

لا لزوم لاثبات هذه النغمة فانها تشبه البياتى ونغمة العشاق التركى .

بيـاتى الرقمتين

(من فصيلة البياتى)

لا لزوم لاثبات هذه النغمة فانها تشبه نغمة البياتى ونغمة العشاق التركى واسمها مجهول .

(بابا) طاهر (*)

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه .

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« بوسه‌لك
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

(*) انظر صفحة ١٤٥ من محضر الجلسة الثامنة من لجنة المقامات والأيقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ... ...

« الثانى — راست(«) « نوا... ... ...

« الثالث — بياتى («) « محير ... ...

« الرابع — بوسهلك على جواب نوا... ... ...

يبـدأ العمل فى هـذه النغمة من الطبقة الحادة بجنس البياتى مؤسسا على درجة المحير ويكون الدخول من درجة كردان إلى محير ويصعد فى أثناء ذلك إلى العقد الرابع للعمل بمـا أمكن من درجاته — ثم يكون الهبوط إلى العقد الثـانى للعمل بجنس الراست على نوا .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسهلك على جواب نوا ... ...

« الثالث — « (ذو الأربع) على محير ...

« الثانى — « («) « نوا... ...

« الأول — بياتى («) « دوكاه ...

ثم يستبدل جنس الراست المرتكز على درجة النوا بجنس البوسهلك ، يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس البياتى على دوكاه وعند الختام يداعب درجة الراست قبل الاستقرار على الدوكاه .

ملاحظة — يظن البعض أنه لا يوجد فرق بين هذه النغمة ونغمة المحير مع أن للنغمتين مميزات فنغمة المحير تمتاز بظهور الحسينى على المحير ونغمة طاهر بعمل جنس البياتى على هذه الدرجة بعينها وتمتاز نغمة طاهر باظهار جنس الراست على درجة النوا واستعماله بكثرة .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة البياتى على درجة المحير .

أصفهان

(من فصيلة البياتى)

---

(١) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
نيم حجاز جهاركاه
بوسه‌لك سيكاه
دوكاه

(ب) هبوطا

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه

محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نيشابورك (ذو الأربع) على دوكاه

أو بياتى على دوكاه ... ...

« الثانى — بوسهلك (ذو الأربع) على نوا أو

راست على نوا ... ...

« الثالث — بياتى (ذو الأربع) على محير... ...

« الرابع — بوسهلك على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل فى هذه النغمة فى دائرة العقد الأول بعمل جنس الراست على درجة الدوكاه (أى نغمة نيشابورك) وجنس بيـاتى على دوكاه دخولا من درجة الحجاز — يلى ذلك الصعود إلى العقـد الثانى للعمل بجنس البوسهلك أو الراست على درجة النوا ثم الزحف إلى العقد الثالث والعمل بجنس البياتى على درجة المحيرثم بعد ذلك يصعد إلى الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...

« الثالث — بيـاتى (ذو الأربع) على محير

« الثانى — راست («) « نوا

أو بوسهلك («) « «

« الأول — بيـاتى («) «دوكاه

ثم يكون الهبوط إلى العقد الثانى للعمل بجنس الراست ثم بجنس البوسهلك على نوا ومن العقد الثانى ينزل إلى الأول للعمل بجنس البياتى و يكون الاستقرار النهائى على درجة الدوكاه مع مداعبـة الراست .

ملاحظة — توجد نغمة تسمى أصفهان حجازى يكون الختام فيهـا بجنس الحجاز الغريب (أى الحجاز الذى يرتكز فيه غالبا على درجة النوا) عوض جنس البياتى على الدوكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس الراست على دوكاه أى جنس النيشابورك على دوكاه .

كردان (أو كردانيـــة)

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان	
« عجم	
« حسيني	
« نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	سنبله
محـير	محـير
كردان	
أوج	
حسيني	
نوا	
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

(ب) هبوطا :

حواب كردان	
« عجم	
« حسيني	
« نوا	
« جهاركاه	
« سيكاه	
محـير	محـير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بيـاتى (ذو الأربع) على دوكاه...
« الثـانى — راست (ذو الخمس) « نوا
أو بيـاتى (ذو الأربع) « حسينى
« الثالث — « («) « محير
أو بوسه‌لك(«) « « ...
« الرابع — « على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل فى هذه النغمة بدرجة الأوج هجوما على الكردان للعمل بجنس البياتى على درجة الحسينى وإظهاره إظهارا جليا ثم العمل بجنس الراست على نوا — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بنغمة العشاق التركى أى دخولا إليه من درجة الكردان إلى المحير وعمـل جنس البياتى على محـير وإن أمكن بعد ذلك إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا .. ..
« الثالث — بيـاتى (ذو الأربع) على محير ...
« الثـانى — « («) « حسينى
أو بوسه‌لك(ذو الخمس) « نوا ...
« الأول — بيـاتى (ذو الأربع) « دوكاه...

وعند الهبوط إلى العقد الثانى يعمل بجنس البياتى على درجة الحسينى و بجنس البوسه‌لك على نوا — يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول والختـام على درجة الدوكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار نغمة البيـاتى (أى حسينى) على درجة الحسينى وجنس الراست على درجتى الكردان والنوا

بياتى سلطانى (أو سلطانى بياتى)

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

عجم أوج

حسينى

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

محير

كردان

عجم

حسينى

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ...

« الثانى — راست وبوسه‌لك (ذو الأربع) على نوا ... ...

« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان (ماهور) وبياتى على محير ... ...

« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه أو بوسه‌لك على جواب النوا ... ...

يبدأ العمل دخولا من درجة النوا والجهاركاه كظهير له للعمل فى دائرة العقد الأول — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى ومنه إلى الثالث وبعد العمل بجنس الراست على كردان وبجنس البياتى على المحير تستبدل درجة جواب السيكاه بجواب البوسه‌لك ويعمل بوسه لك على محير .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه... ...

« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان...

« الثانى — بوسه‌لك(«) « نوا ...

« الأول — بياتى («) « دوكاه ..

وعند الهبوط تستبدل درجة جواب السيكاه بجواب البوسه لك ويعمل بجنس جهاركاه على كردان وتستبدل درجة الأوج بالعجم للعمل بجنس البوسه لك على نوا عوض راست على نوا ثم يهبط إلى العقد الأول ويستقر على الدوكاه بعد مداعبة الراست .

شخصيتها :

ملاحظة — لا تكاد تتميز هذه النغمة عن نغمة البياتى لكنه يمكن أن يتخذ كظهير لها إظهار جنس الراست على نوا والارتكاز على الأوج وجنس البياتى المؤسس على درجة المحير وجنس البوسه‌لك على جواب النوا فى السلم الهابط والصاعد .

عرضبار

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه　　سنبلة

محير

كردان　　كردان

عجم　　أوج　　نيم ماهور

حسينى　　حصار

نوا　　نوا

جهاركاه　　جهاركاه

سيكاه

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

سنبلة

محير

كردان

عجم

حسينى

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع)على دوكاه ...	هذه النغمة من النغمات المركبة يكون البدء فيها بنغمة الجهاركاه أى فى دائرة العقد الثانى وجزء من الأول وجزء من الثالث دخولا من درجة العجم إلى الكردان ويجوز أن يستعمل فيها بعد الجهاركاه، تارة الحصار والأوج وتارة الحصار والعجم — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد على درجة المحير ثم الهبوط إلى درجة النوا بجنس الحجاز ومنه إلى الرابع إذا أمكن .
« الثانى — جهاركاه على جهاركاه أو حجاز على نوا أو نكريز على جهاركاه	
« الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير أو بياتى(«) « ...	
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا	وفى الهبوط إلى العقد الثانى يكون العمل بجنس الجهاركاه على جهاركاه (أى جهاركاه شرقى) ثم يهبط إلى العقد الأول وينتهى العمل بنغمة البياتى على دوكاه .
« الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير	
« الثانى — جهاركاه على جهاركاه	
« الأول — بياتى على دوكاه	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة العجم ونغمة الجهاركاه .

عجم مرصّع

(من فصيلة البيـاتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

سنبلة

محير

كردان

عجم	نيم ماهور
حسينى	حصار
نوا	نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

سنبلة

محير

كردان

نيم ماهور

حصار

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه...	هذه أيضـا من النغمات المركبـة يكون البدء فيهـا باظهار نغمة العجم المؤسسة على درجة الجهاركاه من غير تعدى درجة العجم (ويسمى هذا النوع من العجم عجم معلق) ثم يكون الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس البياتى على دوكاه — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد على محير ومنه إلى الرابع إذا أمكن .
« الثـانى — بوسهلك على نوا أو عجم (ذو الأربع) على جهاركاه	
« الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير	
« الرابع — بوسهلك على جواب نوا...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسهلك على جواب نوا...	وعند الهبوط إلى العقد الثانى يعمل بجنس الحجـاز على نوا ثم بجنس العجم (المعلق) على جهاركاه ويكون الانتهاء بعمل نغمة البياتى على دوكاه مع مداعبة الراست .
« الثالث — جهاركاه (ذو الخمس) على كردان...	
« الثـانى — حجـاز («) « نوا أو عجم (ذو الأربع) « جهاركاه	
« الأول — بيـاتى («) « دوكاه...	

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار نغمـة العجم المعلق (أى نغمة العجم التى ترتكز على درجة العجم) ونغمة الكرد على درجة الدوكاه .

حجـاز

(من فصيلة الحجاز)

(ا) صعودا :

جواب كردان		
« عجم		
« حسيني		
« نوا		
« جهاركاه		
« بوسه‌لك		
محير	محير	
كردان	كردان	
أوج	عجم	
حسيني	حسيني	
نوا	نوا	
حجاز		
كرد		
دوكاه		

(ب) هبوطا :

جواب كردان	
« عجم	
« حسيني	
« نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« حجاز
« بوسه‌لك	سنبلة
محير	محير
شاهناز	
عجم	
حسيني	
نوا	
حجاز	
كرد	
دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حجـاز (ذو الأربع) على دوكاه	يبدأ العمل فى هذه النغمة من العقد الأول دخولا إليـه من درجة الراست كظهير للدوكاه وبعد إظهار هذا العقد الذى يمثل روح النغمة يكون الهبوط إلى درجة اليكاه بجنس الراست (أى عن طريق درجة العراق ودرجة عشيران الحسينى) ثم الصعود إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس الراست على نوا وتارة بجنس البوسه لك — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس البوسه لك على محير ومنه إلى الرابع إذا أمكن للعمل بجنس البوسه لك على جواب النوا .
« الثانى — راست («) « نوا...	
وبوسه لك («) « نوا ...	
« الثالث — بوسه لك («) « محير...	
« الرابع — « على جواب نوا...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا...	وعنـد الهبوط يستبدل درجة جواب الجهاركاه بجواب الحجاز للعمل بجنس الجهاركاه على محـير ثم جواب البوسه لك بجواب الكرد للعمل بجنس الحجاز، يلى ذلك الهبوط إلى العقد الثانى وتستبدل درجة الأوج بالعجم والكردان بالشاهناز للعمل بجنس الحجاز على درجة الحسينى ثم الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة الدوكاه مع مداعبة الراست .
« الثالث — جهاركاه (ذو الأربع) على محـير	
وحجـاز («) « محير..	
« الثـانى — حجـاز («) « حسينى	
« الأول — « («) « دوكاه	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الراست على درجة اليكاه والنوا .

أوج حجاز (*)

(من فصيلة الحجاز)

لا تمتاز هذه النغمة على نغمة الحجاز إلا بالدخول من درجة الأوج و بروز نغمة أوج آرا مما يجعلها مستقلة عن نغمة الحجاز .

(*) انظر صفحة ١٤٦ من محضر الجلسة التاسعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف

شاهنـــاز

(من فصيلة الحجـــاز)

---

(١) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« بوسه لك

محير

شاهناز

عجم

حسينى

نوا

حجاز

كرد

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« حجاز

سنبلة

محير

شاهناز

عجم

حسينى

نوا

حجاز

كرد

دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — حجـاز (ذو الأربع) على دوكاه...	يبدأ العمل من درجة المحير بمداعبة الشاهناز وإظهار جنس الحجـاز على درجة الحسينى ثم جنس الراست على نوا — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس البوسهلك على محير ومنه إلى الرابع إذا أمكن للعمـل بجنس البوسهلك أيضا على جواب نوا .
« الثانى — « («) « حسينى،	
راست (ذو الخمس) « نوا ...	
« الثالث — بوسهلك (ذو الأربع) « محير ...	
« الرابع — « على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسهلك على جواب نوا	وفى الهبوط يعمل بجنس الحجـاز على المحير ثم على الحسينى وعلى دوكاه .
« الثالث — حجـاز (ذو الأربع) على محير... ...	
« الثانى — « («) « حسينى ...	
« الأول — « («) « دوكاه ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة الحسينى وجنس البوسه لك على درجة المحير .

صـــبا

(من فصيلة الصبا)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسيني
« نوا
« جهاركاه
« بوسهلك
شاهناز
كردان
عجم
حسيني
صبا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسيني
« صبا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسيني
صبا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الثلاث) على دوكاه،
صبا (ذو الخمس) « « ...
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « جهاركاه
« الثالث — « («) « كردان...
« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ...

يكون الدخول من درجة الجهاركاه وهى أهم مراكز هذه النغمة مع مداعبة السيكاه للعمل بجنس الحجاز على جهاركاه ثم يشترك جنس الحجاز مع جنس البياتى (ذى الثلاث) الممثل على درجة الدوكاه ويتكون منهما جنس الصبا (ذو الخمس)، يلى ذلك الزحف إلى العقد الثالث للعمل بجنس الحجاز على درجة الكردان بصفته متمم لما قبله بجنس مستقل ثم إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب جهاركاه، صبا
(ذو الخمس) على محير ... ...
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) على كردان ...
« الثانى — « («) « جهاركاه...
« الأول — بياتى (ذو الثلاث) « دوكاه ،
صبا (ذو الخمس) « دوكاه ...

فى حالة الهبوط يعمل أولا بجنس الصبا على المحير ثم بجنس الحجاز على الكردان وبعد ذلك حجاز على جهاركاه وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس الصبا .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نسمة الحجاز على درجتى الجهاركاه والكردان .

صبا زمزمة

(من فصيلة الصبا)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« بوسهلك
شاهناز
كردان
عجم
حسينى
صبا
جهاركاه
كرد
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« صبا
« جهاركاه
« سيكاه
شاهناز
كردان
عجم
حسينى
صبا
جهاركاه
كرد
دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الثلاث) على دوكاه ،
صبا (ذو الخمس) « دوكاه ...

« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « جهاركاه

« الثالث — « (ذو الأربع) على كردان... ...

« الرابع — جهاركاه على جواب جهـاركاه أو
بوسه‌لك على نوا ... ...

تكاد هذه النغمة تكون نغمة صبا بعينها لولا أنها تمتاز عليها بمداعبة درجة الكرد عند الاستقرار على درجة الدوكاة بجنس الصبا — كما أنها تمتاز عليها أيضا باظهـار العجم وجنس الحجـاز على جهاركاه وكردان .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه وصبا على محير

« الثالث — حجاز (ذو الأربع) على حسينى

« الثـانى — « (ذو الخمس) « جهاركاه

« الأول — صـبا («) « دوكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار درجة الكرد وجنس الحجاز على درجتى الجهاركاه والكردان

حصـار

(من فصيلة النوأثر على دوكاه)

(ا) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

« بوسه لك

محير

شاهناز

عجم

حسيني

حصار

جهاركاه

بوسه لك   سيكاه

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كِردان

« عجم

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

« بوسه لك

محير

شاهناز

عجم

حسيني

حصار

جهاركاه

بوسه لك   سيكاه

دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — حصار أو بياتى (ذوالخمس) على دوكاه	يكون البدء من درجة حصار إلى حسينى للعمل فى دائرة العقد الثانى أى بجنس الحجاز على درجة الحسينى، يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس النوأثر أو الحصار على دوكاه ثم الصعود إلى الثـانى للعمل بجنس الكرد على حسينى أو بجنس البوسه لك على نوا ويصـعد بعد ذلك إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .
« الثـانى — حجـاز (ذو الأربع) على حسينى...	
« الثالث — بوسه لك («) « محير ..	
« الرابع — « على جواب نوا...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا	وفى الهبوط يعمل بجنس الجهاركاه على كردان ثم بجنس الحجاز على حسينى، يلى ذلك النزول إلى العقد الأول للعمل أولا بجنس الحصار (نوأثر) ثم بجنس البياتى وينتهى العمل بجنس الحصار على دوكاه مع مداعبة درجة الراست.
« الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) على محير... ...	
« الثـانى — حجـاز (ذو الخمس) على حسينى...	
« الأول — بيـاتى («) « دوكاه—	
حصار («) « « ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الحصار وجنس البياتى على دوكاه .

كردى

(من فصيلة الكردى)

(ا) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

سنبلة

محير

كردان

عجم

حسينى

نوا

جهاركاه

كرد ... سيكاه

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

سنبلة

محير

كردان

عجم

حسينى

نوا

جهاركاه

كرد

دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دوكاه — بياتى («) « « ...	يكون البدء من درجة دوكاه للصعود للنوا بجنس الكرد والارتكاز على الدوكاه — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى للعمل أولا بجنس البوسه لك على نوا ثم بجنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه — ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل أولا بجنس الكرد على محـير ثم بجنس الراست على كردان (ماهور) ثم يصعد بعـد ذلك إلى العقد الرابع إذا أمكن .
« الثانى — بوسه لك(«) « نوا — جهاركاه (ذو الخمس) « جهاركاه ...	
« الثالث — كرد (ذو الأربع) « محـير — راست («) « كردان ...	
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا...	وطريقة الهبوط كما هى مبينة فى السلم الهابط .
« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان ...	
« الثانى — بوسه لك(ذو الأربع) « نوا	
« الأول — كرد (ذو الأربع) « دوكاه ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الكرد على دوكاه .

عجم كردى
(من فصيلة الكردى)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبلة
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبلة
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دوكاه ... ... « الثانى — عجم («) على جهاركاه ... ... بوسه لك (ذو الخمس) على نوا ... ... « الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير... ... ... « الرابع — بوسه لك على جواب نوا...	هذه النغمة من النغمات المركبة يبدأ فيها العمل باظهار نغمة العجم (جنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه) ثم يهبط إلى درجة الدوكاه بجنس الكرد ثم يصعد إلى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد على درجة المحير ومنه إلى الرابع إذا أمكن للعمل بجنس البوسه لك على جواب نوا.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ... « الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير ... ... « الثانى — { عجم جهاركاه (ذوالأربع) على جهاركاه بوسه لك (ذو الخمس) على نوا ... ... } « الأول — كرد (ذو الأربع) على دوكاه	وفى الهبوط يظهر جنس العجم على درجة الجهاركاه قبل الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس الكرد .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الكرد وجنس العجم على درجة العجم والجهاركاه.

محير كردى

(من فصيلة الكردى)

(ا) صعودا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه

« محير

« كردان

عجم

حسينى

نوا

جهاركاه

كرد

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كران

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

« سيكاه سنبله

محير

كردان

عجم

حسينى

نوا

جهاركاه

كرد

دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دوكاه ... ...
« الثانى — بوسهلك (ذو الخمس) « نوا ... ...
« الثالث — بياتى (ذو الأربع) « محير ... ...
« الرابع — بوسهلك على جواب نوا ... ...

هذه النغمة مركبة من المحير ومن الكرد يبدأ العمل فيها فى دائرة العقد الثالث دخولا من درجة المحير بعد لمس الكردان للعمل بجنس البياتى ويشترك فى هذا الطور إظهار درجة السنبلة بعد إبراز درجة جواب النوا عملا بجنس البياتى على درجة المحير .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسهلك على جواب نوا ... ...
« الثالث — كرد أو بياتى (ذو الأربع) على محير ...
« الثانى — بوسه لك (ذو الخمس) « نوا ...
« الأول — كرد (ذو الأربع) « دوكاه...

يلى ذلك الــنزول إلى درجة العجم ومنها إلى الدوكاه عملا بجنس الكرد .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة باظهار نغمة المحير والكرد وبياتى (ذى الأربع) على حسينى باستبدال درجة العجم بأوج .

حصار كردى

(من فصيلة الكردى)

هــذه النغمة المركبة يبدأ العمل فيها باظهار نغمة الحصار وعنــد الختام يعمل بطريقة نغمة الكردى وذلك باظهار درجة الكرد قبل الاستقرار على الدوكاه .

صبا كردى

(من فصيلة الكردى)

هــذه أيضا من النغمات المركبة — يستهل فيها عمــلا بطريقة الصبا و ينتهى بعمل جنس الكرد أى باظهار مقام البياتى جيدا وقبل الاستقرار يستعمل درجة الكرد .

شاهناز كردى

(من فصيلة الكردى)

هذه النغمة أيضا من النغمات المركبة — وطريقة العمل فيهــا هى طريقة العمل بنغمة الشاهناز و ينتقل منهــا إلى نغمة الكرد عند الختام باســتبدال درجة الحجاز بدرجة الجهاركاه فيكون الاستقرار على الدوكاه هبوطا من درجة الحسينى بجنس الكردى .

نوا كردى

(من فصيلة الكردى)

هذه أيضا من مركّبات الكردى — يكون البــدء فيها بعمل نغمة النوا وعند التسليم يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الكردى وذلك باستبدال درجة السيكاه بدرجة الكرد .

دوكاه

(من فصيلة الصبا والحجــاز)

(أ) صعودا :

جواب عجم	
« حسيني	
« نوا	
« جهاركاه	جواب جهاركاه
« بوسه‌لك	« سيكاه
شاهناز	محير
كردان	كردان
عجم	
حسيني	
صبا	
جهاركاه	
سيكاه	كرد
دوكاه	

(ب) هبوطا ·

جواب عجم	
« خسيني	
« صبا	
« جهاركاه	
« سيكاه	
محير	
كردان	
عجم	
حسيني	
نوا	
جهاركاه	حجاز
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — صبا (ذو الخمس) على دوكاه	يبدأ العمل فى دائرة العقد الأول بجنس الصبا على دوكاه، يلى ذلك العمل فى دائرة العقدين الثانى والثالث بجنس الحجاز (كار) على جهاركاه وعلى كردان (كما فى نغمة الصبا) ثم يصعـد إلى العـقد الرابع إذا أمكن للعمل بجنس الجهاركاه على جواب الجهاركاه .
« الثانى — حجاز («) « جهاركاه ...	
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « كردان ... ... / راست(«) « كردان	
« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه	يستحسن الهبوط بعـمل جنس الصبا على دوكاه عوض البوسهلك على نوا قبل عمل جنس الحجاز على دوكاه قبل الختام ويكون الاستقرار على درجة الدوكاه بمداعبة درجة الزيركوله .
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) على كردان...	
« الثانى — بوسه لك («) « نوا... ...	
« الأول — حجاز («) « دوكاه ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار نغمة الصبا على درجة الدوكاه عنـد الاستهلال والتلميح بجنس الحجـاز على درجة الدوكاه قبل الاسـتقرار بشرط ألا تتعدى درجة النوا ومداعبة درجة الزيركوله عند الاستقرار على درجة الدوكاه .

بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب محير		جواب محير
« شاهناز		« شاهناز
« عجم		« عجم
« حسيني		« حسيني
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
« بوسه‌لك		« بوسه‌لك
محير		محير
شاهناز		كردان
عجم	نيم ماهور	عجم
حسيني	حصار	حسيني
نوا	نوا	نوا
جهاركاه		جهاركاه
بوسه‌لك		بوسه‌لك
دوكاه		دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول	بوسه‌لك (ذو الخمس) على دوكاه ...
	حصار («) « دوكاه ...
« الثانى	حجاز (ذو الأربع) « حسينى
	بوسه‌لك (ذو الخمس) « نوا ...
« الثالث —	« («) « محير ...
« الرابع —	حجاز على جواب حسينى ... ...

يكون البدء فى دائرة العقـد الأول دخولا من درجة البوسه‌لك إلى جهاركاه ومنها إلى نوا ثم حسينى للهبوط بعـد ذلك إلى الدوكاه بجنس البوسه‌لك وبهذا العمل تتبين شخصية النغمة — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس الحجـاز على حسينى وتارة بجنس الحصار على ده كاه — ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع —	حجاز على جواب حسينى ... ...
« الثالث —	بوسه لك (ذو الخمس) على محير ...
« الثانى —	بياتى (ذو الأربع) « حسينى ...
	راست (ذو الخمس) « نوا ... ...
	كرد (ذو الأربع) « حسينى ...
	بوسه‌لك(ذوالخمس) « نوا ... ...
« الاول —	بوسه لك(ذو الأربع) على دوكاه ...

ثم يكون الهبوط إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس البيـاتى على حسينى وتارة بجنس الراست على نوا وقبل الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس البوسه‌لك على دوكاه يعمل بجنس الكرد على حسينى أو بجنس البوسه‌لك على نوا ثم يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بعد مداعبة الزيركوله . ويعمل بعد ذلك بجنس البوسه‌لك على نوا .

ملاحظة — للمصريين كثير من الألحان من نغمة البوسه لك مؤسسة على درجة النوا ويطلقون عليهـا اسم العشاق المصرى مع أن الارتكاز على درجة النوا وغيرها من درجات السلم الموسيقى لم يغير شخصية نغمة البوسه لك كما أنه لم يغير شخصية أية نغمة من النغمات الأخرى — وتقوم شخصية البوسه لك على إظهار درجة البوسه لك وجنس البوسه لك على درجة النوا وحسينى الحجاز والبياتى على درجة الحسينى .

بيـاتى بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

تتركب هذه النغمة من نغمة البياتى ونغمة البوسه‌لك فيستهل فيها بنغمة البياتى ويختم فيها بنغمة البوسه‌لك أى باستبدال جنس البياتى على دوكاه بجنس البوسه‌لك .

بيـاتى عربان بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

هذه أيضا من مركبات البوسه‌لك يستهل فيها بعمل نغمة البياتى عربان دخولا من درجة المحير و بعد الهبوط إلى درجة الدوكاه يصعد إلى النوا و يرجع إلى الدوكاه بجنس الكردى حيث يكون الختام .

حسينى بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

هى من نوع المحير بوسه‌لك والفرق بينهما هو الارتكاز على درجة الحسينى أى باظهار مقام الحسينى جيدا مما يشبه نغمة العشاق المصرى .

وهى من مركبات البوسه‌لك يستهل فيهـا بعمل نغمة الحسينى دخولا من درجة الحسينى و يختم فيهـا بعمل جنس البوسه‌لك على درجة الدوكاه .

محير بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

وهذه أيضا من زمرة نغمات البوسه‌لك تقوم على نغمة المحير وعلى جنس البوسه‌لك فيستهل فيها بعمل نغمة المحير دخولا من درجة المحير وفى الختام يكون الهبوط من النوا إلى الدوكاه بجنس البوسه‌لك .

طـاهر بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه لك)

تقوم هذه النغمة على نغمة طاهر وجنس البوسه لك فهى أيضا من مركبات البوسه لك يستهل فيها بعمل نغمة طاهر دخولا من درجة المحير و بعد إعطاء نغمة المحير حقها يكون الهبوط من درجة النوا إلى الدوكاه بجنس البوسه لك .

نوا بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه لك)

كشقيقتها من نغمات البوسه لك — يستهل فيها عملا بنغمة النوا و يختم فيها بجنس البوسه‌لك على الدوكاه.

عرضبار بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه لك)

يبدأ فيها بعمل نغمة العرضبار ويختم بطريقة نغمة البوسه‌لك على دوكاه .

عجم بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فيها بطريقة نغمة العجم على درجة العجم والصعود إلى المحير للعمل عليه بجنس الكرد والهبوط إلى درجة الجهاركاه بجنس الجهاركاه (عجم) ثم العمل على درجة النوا بجنس البوسه‌لك وعند الختام يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البوسه‌لك .

كردانية (أو كردان) بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يبدأ العمل فيها بطريقة نغمة الكردان (أو كردانية) وعند الختام يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

حجاز بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فى هذه النغمة عملا بنغمة الحجاز وعند الختام بعد الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الحجاز يكون الصعود إلى درجة النوا ثم الهبوط منها إلى الدوكاه بجنس البوسه لك .

شاهناز بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فى هذه النغمة بعمل نغمة الشاهناز دخولا من درجة المحير كما مر شرحه عند تعريف نغمة الشاهناز و بعد الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الحجاز يصعد و يعود إليها بطريقة نغمة البوسه لك .

حصار بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فيها بنغمة الحصار وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

أصفهان بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

هى من نوع بياتى بوسه لك والفرق بينهما بمزج مقام أصفهان أى النشابورك مع البياتى . يستهل فيها بطريقة نغمة الأصفهان وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس البوسه‌لك .

صبا بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فيها عملا بنغمة الصبا وعند الختام يكون الاستقرار على الدوكاه بجنس البوسه لك .

ماهور بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فيها بنغمة الماهور من غير هبوط إلى عقدها الأول وعند الختام يظهر درجة النوا و يلمس بعدها درجة الجهاركاه ثم درجة الحسينى و يعود إلى النوا و يهبط منه بجنس البوسه لك إلى درجة الدوكاه و يستقر عليها بعد مداعبة درجة الزيركوله .

أوج بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فى هذه النغمة كما يستهل فى نغمة (الأوج) و بعد العمل بجميع أطوار هذه النغمة يظهر درجة النوا ويهبط منها بجنس البوسه لك إلى درجة الدوكاه و يستقر عليها .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة السيكاه

سيكاه (من فصيلة السيكاه)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« أوج
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« أوج
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ...	يبدأ العمـل فيها فى دائرة العقد الأول دخولا إليـه من درجة الراست إلى درجة الكرد ويكون الارتكاز على درجة السيكاه — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى للعمل بجنس الراست على درجة النوا و بنغمة الأوج بصفة عرضية ثم يكون الصعود إلى العـقد الثالث للعمل بجنس الراست على كردان وبجنس سيكاه على جواب سيكاه ثم يهبط إلى درجة النوا بجنس راست ومنه يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن .
« الثانى — راست (ذو الأربع) « نوا أوأوج (سيكاه على أوج)	
« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان أو سيكاه على جواب سيكاه ...	
« الرابع — راست على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابـع — راست على جواب نوا	وفى الهبوط يمر بجنس البوسه لك على نوا ثم يكون الاستقرار على درجة السيكاه بجنس السيكاه مع مداعبة درجة الكرد .
« الثالث — « (ذو الخمس) على كردان	
« الثـانى — بوسه لك (ذو الأربع) « نوا ...	
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « سيكاه	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة باظهار نغمة الراست والبوسه لك على النوا .

هُزام

(ويسميها المصريون خزام)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« نيم ماهور
« حصار
« نوا
« جهاركاه
سنبله
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
جهاركاه
سيكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذوالثلاث) على سيكاه ونكريز على جهاركاه ... ...
» الثانى — حجاز (ذو الأربع) على نوا ... ...
» الثالث — نكريز (») » كردان ...
» الرابع — حجاز على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل فى دائرة العقد الأول الذى يمثل شخصية النغمة دخولا إليه من درجة السيكاه مع مداعبـة درجة الكرد والراست — يلى ذلك العمل فى دائرة العقد الثانى ثم يشترك العقدان معا ثم يكون الصعود إلى العـقد الثالث للعمل بجنس النكريز على درجة الكردان ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا ... ...
» الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان أو بيـاتى (ذو الأربع) » محير ...
» الثانى — بوسهلك (ذو الخمس) » نوا ...
» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » سيكاه...

وفى الهبوط يعمل بجنس الراست على درجة الكردان أو بجنس البياتى على محير ثم يمر بصفة عرضية على درجات جنس البوسهلك على نوا وعند الانتهاء يكون الاستقرار على درجة السيكاه مع مداعبة الكرد والراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

أصول سيكاه (*)

لا فرق بين هذه النغمة ونغمة السيكاه

مستعار

(من فصيلة المستعار)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسيني	« حسيني
« نوا	« نوا
« حجاز	« حجاز
« سيكاه	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
عجم ...... أوج	عجم ...... أوج
حسيني	حسيني
نوا	نوا
حجاز	حجاز
سيكاه	سيكاه

(*) انظر صفحة ١٤٧ من محضر الجلسة التاسعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة و بيـــان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — مستعار (ذوالثلاث) على سيكاه ...
« الثانى — بوسهلك(ذوالخمس) على نوا ... ...
« الثالث — مستعار (ذوالثلاث)على جواب سيكاه
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...

تتكوّن هذه النغمة من تركيب نغمتى الراست والبوسه لك على درجة النوا مع جنس المستعار على درجة سـيكاه وتارة العمل بجنس النشابور .
يبدأ العمل فيها فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة كرد النهاوند ثم يصعد إلى العقد الثانى للعمل بجنس البوسهلك ومنه إلى الثالث للعمل بنغمة زاويل (راست على كردان) ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...
« الثالث — مستعار (ذوالثلاث) على جواب سيكاه
« الثانى — {بوسه لك (ذو الأربع) على نوا ...
{راست («) على نوا ...
« الأول — مستعار (ذو الثلاث)على سيكاه ...

وعند الهبوط يعمل بجنس البوسه لك والراست على درجة النوا ثم يكون الاسـتقرار على درجة السيكاه بجنس المستعار .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة باظهار البوسه لك على نوا والنشابور والمستعار على سيكاه .

مــايه

(من فصيلة السيكاه)

(ا) صعودا :

جواب كردان
» عجم
» حسيني
» نوا
» جهاركاه
» سيكاه
محير
كردان
عجم أوج
حسيني
نوا
جهاركاه
سيكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
» عجم
» حسيني
» نوا
» جهاركاه
» سيكاه
محــير
كردان
عجم
حسيني
نوا
جهاركاه
سيكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ...
« الثانى — بياتى (ذو الخمس) « حسينى ...
« الثالث — راست(«) « كردان ...
« الرابع — بوسه‌لك على جواب نوا ... ...

يكون الدخول من درجة النوا للعمل فى دائرة العقد الثانى ثم يكون الهبـوط إلى درجة السيكاه والعمل فى دائرة العقد الأول والثانى متصلين (ويجوز الهبوط إلى درجة الراست عن طريق الكرد) — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل إما بجنس الراست على كردان (ماهور) و إما بجنس البياتى على محير (عشاق تركى) ثم يكون الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه‌لك على جواب نوا ... ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان
« الثالث — بياتى (ذو الأربع) « محير ...
« الثانى — بوسه‌لك («) « نوا ...
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « سيكاه

وفى الهبوط يكون العـمل بجنس البوسه‌لك على نوا من غير إلحاح ثم النزول إلى درجة الجهاركاه والاستقرار على درجة السيكاه بعد مداعبة الكرد والراست .

ويوجد جنس من مقام مايه يستقر على درجة السيكاه إنما يبدأ بعمل حجاز (ذى الأربع) على درجة الجهاركاه فيكون نوع الصبا معلقا على جهاركاه ويهبط إلى راست ويستقر على درجة السيكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الراست على درجة الراست وشكل مقام البياتى على دوكاه ويستقر على سيكاه .

وجـــه عرضبار

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
سنبله	سنبله
محير	محير
كردان	كردان
عجم	نيم ماهور
حسينى	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه

يستهل فى هـذه النغمة بطريقة نغمة العرضبار والعمل بجميع أطوارها وعند الختام يظهر درجة النوا ويعمل عليها بجنس الحجاز ثم يكون الهبوط إلى درجة السيكاه والاستقرار عليها بعد مداعبة درجة كرد كما فى نغمة المزام .

نيشـــابور

(من فصيلة النيشابور) (أى راست على درجة دوكاه)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
سنبله	سنبله
محير	محير
كردان	كردان
أوج عجم	أوج عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
حجاز أو نيم حجاز	حجاز أو نيم حجاز
بوسه‌لك	بوسه‌لك

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بوسه‌لك (ذو الثلاث) على بوسه‌لك

« الثانى — { « («) « نوا ...

{ راست (ذو الخمس) « نوا ...

« الثالث — { عجم (ذو الثلاث) « عجم ...

{ جهاركاه (ذو الخمس) « عجم ...

« الرابع — عجم (ذو الثلاث) « السنبلة

يكون البدء من العقد الثانى دخولا إليه من درجة النوا باظهار درجة الحسينى ثم الهبوط إلى العقد الأول مع لمس درجة الدوكاه أو من العقد الأول دخولا إليه من درجة البوسه‌لك ثم الصعود إلى العقد الثانى لاظهار درجة العجم والأوج والارتكاز على درجة النوا ثم يشترك العقدان مع الثالث للعمل بجنس البوسه لك على درجة الحسينى .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — عجم (ذو الثلاث) على سنبلة ...

« الثالث — { « («) « عجم ...

{ جهاركاه (ذو الخمس) « عجم ...

« الثانى — { بوسه‌لك (ذو الثلاث) « نوا ...

{ راست (ذو الخمس) « نوا ...

« الاول — بوسه‌لك (ذو الثلاث) « بوسه لك

وعند الختام يكون الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة البوسه لك .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمتى البوسه‌لك والراست على درجة النوا ونغمة الحسينى .

جهاركاه (أو شاه ور)

(من فصيلة الجهاركاه)

(ا) صعودا :

جواب جواب بوسه لك

« محير

« كردان

« عجم

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

« بوسه‌لك أو جواب سيكاه

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

جهاركاه

(ب) هبوطا :

جواب جواب بوسه لك

« محير

« كردان

« عجم

« حسيني

« نوا

« جهاركاه

« بوسه‌لك ... أو جواب سيكاه

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

جهاركاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول	— جهاركاه	(ذو الخمس) على جهاركاه	... ...
« الثانى	— «	(ذو الأربع) « كردان	... ...
« الثالث	— «	(ذو الخمس) « جواب جهاركاه	
« الرابع	— «	« « كردان	

هى نغمة العجم عشيران مؤسسة على درجة الجهاركاه ويبدأ العمل فيها فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة العجم والجهاركاه كظهير له ثم يكون الانتقال إلى العقد الثانى ثم يشترك العقدان ويضاف إليهما الثالث والرابع إذا أمكن ويكون الارتكاز إما على درجة الجهاركاه وإما على درجة العجم .

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد :

ملاحظة — وهناك مذهب آخر يظن بعض أرباب الصناعة أنه المذهب الصحيح وعند أرباب هذا المذهب تكون نغمة الجهاركاه مركبة من جنس الحجاز (كار) على جهاركاه وجنس الصبا على حسينى وجنس الراست على النوا فتكون شبيهة بنغمة الصبا لكنها تمتاز عنها بالارتكاز على درجة الجهاركاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة باظهار نغمة العجم المعلق والفرق بين جهاركاه التركى وهذا هو إبدال درجة النوا بدرجة الصبا (أى بتكوين مقام صبا على دوكاه ويكون معلقا على درجة الجهاركاه) .

الايقاعات (١) المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر

(أ) طائفة الضروب التي تتركب من الوحدة الصغيرة (الكروش)

١) أصول طاير أو (أصول النقرة) $\frac{٢}{٨}$ ♪ = ١٣٢

دم

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (بيني وبينك حال العواذل)

٢) أصول يورك (أو دارج) $\frac{٣}{٨}$ (وهو اعرج سريع) ♪ = ١٦٠

دم تك تك

وعليه موشحة من مقام السيكاه (صاح افتضاحي غدا حب الجمال)

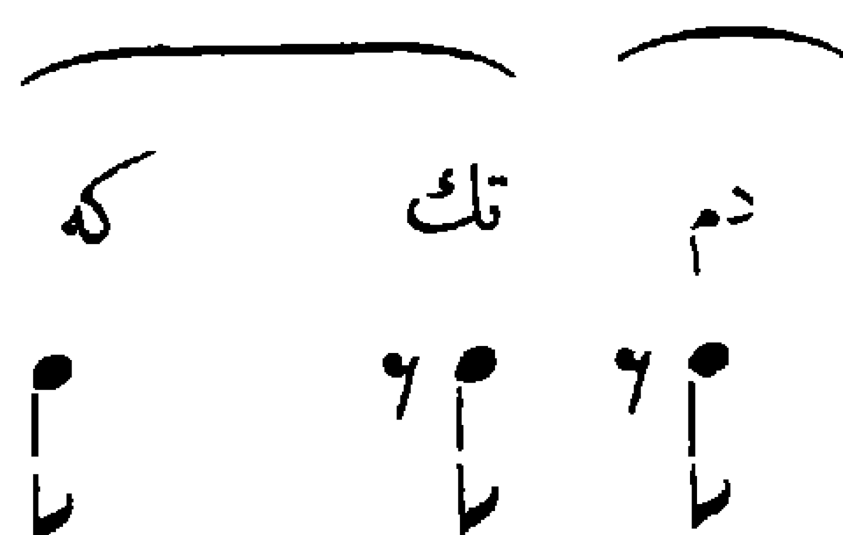
٣) أصول الوحدة المكلفة $\frac{٤}{٨}$ ♪ = ١٤٤

دم تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا (بدر حسن لاح لي)

(١) ملحوظة : قراءة الايقاعات تكون من اليمين إلى اليسار

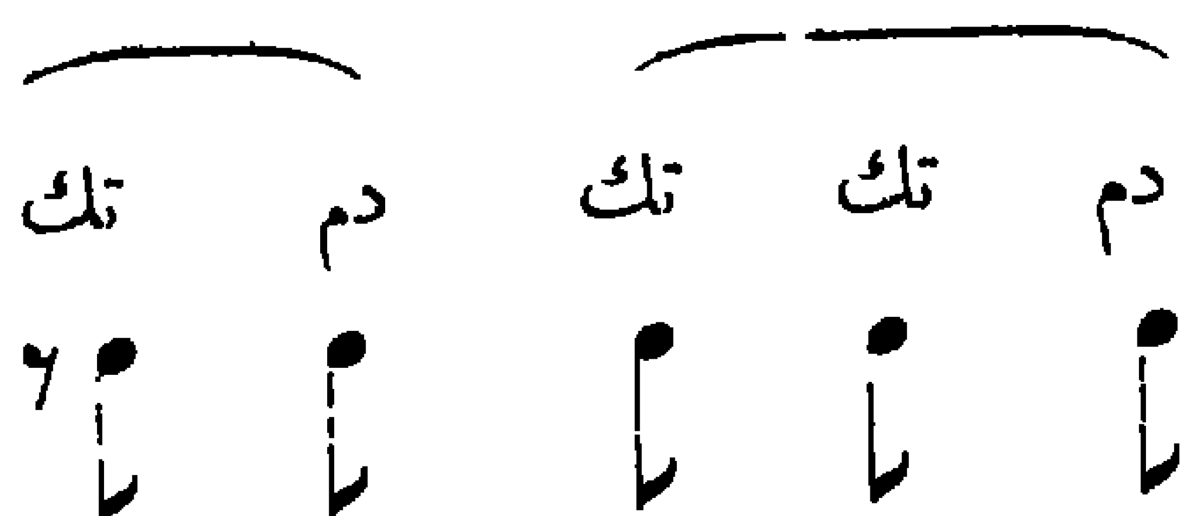
٤) أصول تركـ أقصاغى (أي الاعرج التركي) ٥/٨ ♪ = ١٥٢



وعليه من الموشحات (بدر الحمى مالى سلوة عمك يوماً يكفى ميلا)

---

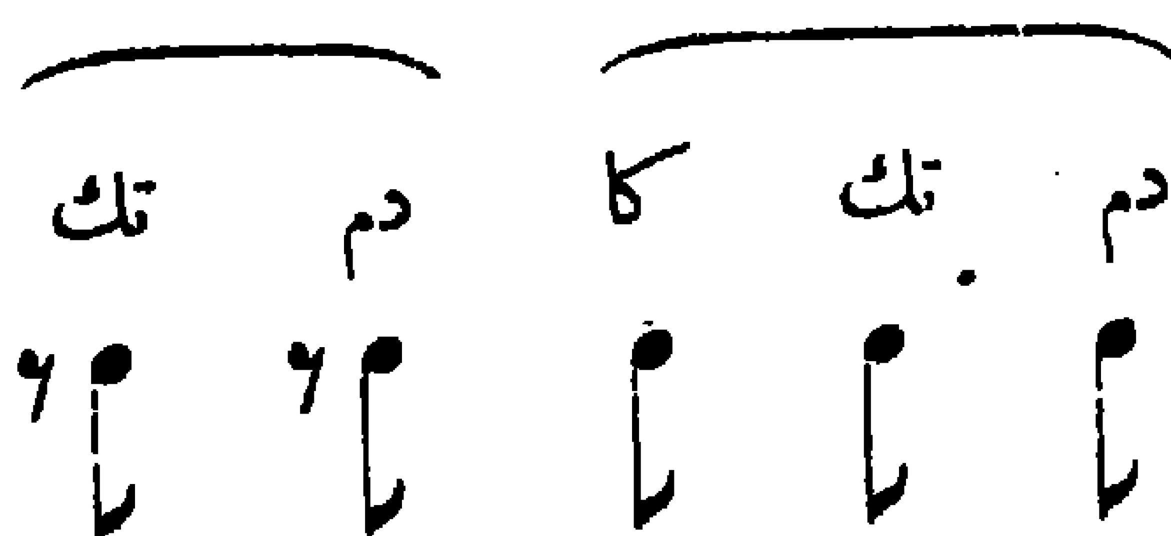
٥) أصول يوركـ سماعي (أى سماعى دارج) ٦/٨ ♪ = ١٩٢



وعليه من الموشحات (أفديك ظبي مبتسم)

---

٦) أصول دور هندى (أو نيم نواخت) ٧/٨ ♪ = ١٦٨



وعليه كثير من الموشحات ، منها من مقام سازكار (صحت وجداً ياندامى)

٧) أصول فأتيفوفتي $\frac{٨}{٨}$ ♪ = ١٦٨

دم تك تك تك

رواية أولى

دم تك تك دم تك تك

رواية ثانية (اصح)

رواية ثالثة دم تك تك

عند الابطاء $\frac{١٦}{٨}$

وعليه من الموشحات من مقام سوزناك (ياعيونا راميات)

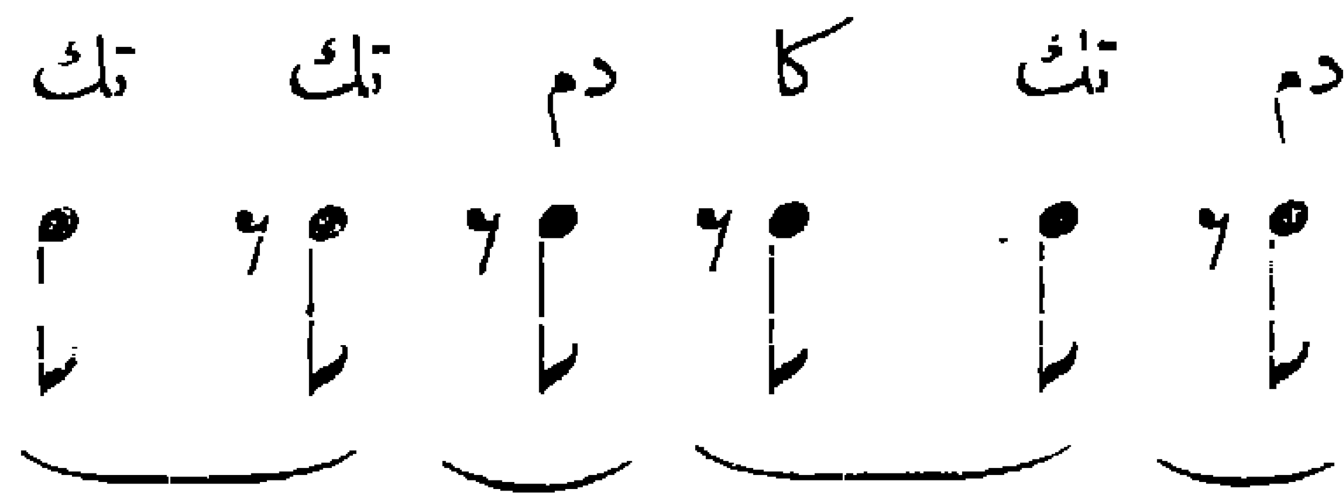
---

٨) أصول أقصــاق $\frac{٩}{٨}$ ♪ = ١٦٨

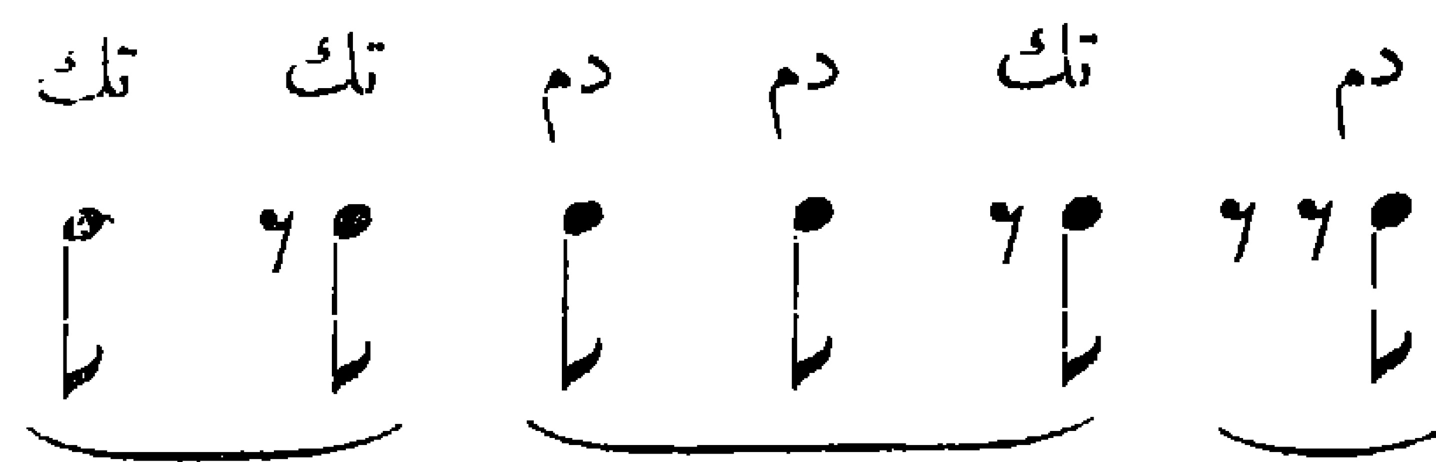
دم تك كه دم تك تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحسيني (آه ما أحلى المداما)

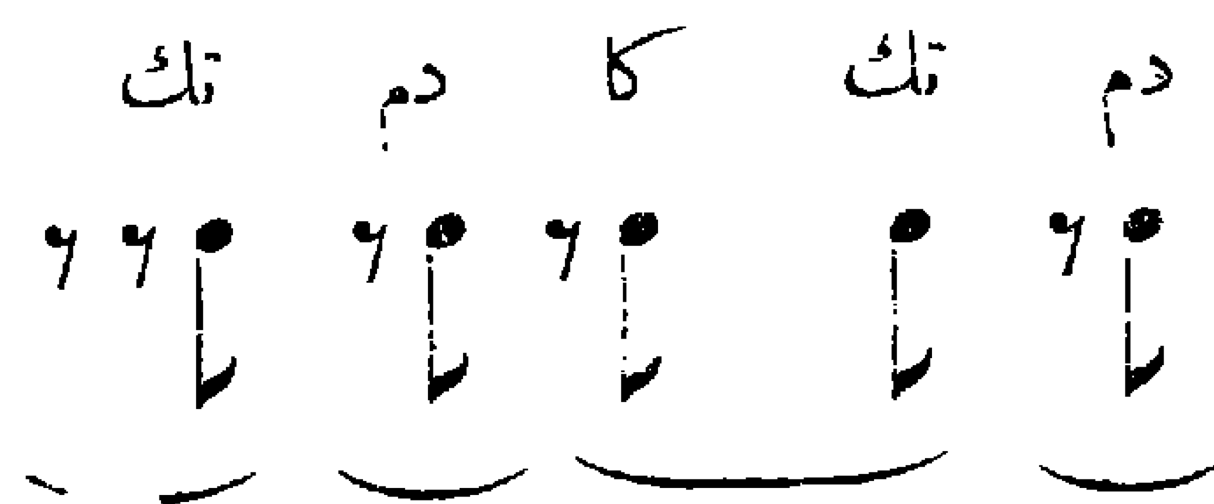
٩) أصول أقصاق سماعى ١٠/٨ ♪ = ١٥٢



١٠) أصول سماعى ثقيل ١٠/٨ ♪ = ١٥٢



١١) أصول جورجنه ١٠/٨ ♪ = ٢٠٨



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام بياتى (يا حلو اللمى)

١٢) أصول لنك فاختة $\frac{١٠}{٨}$ ♪ = ٢٠٠

رواية أولى دم تك كا دم تك تك كه

رواية ثانية دم تك دم تك تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام بياتى (إلى كم ذا التمادى)

---

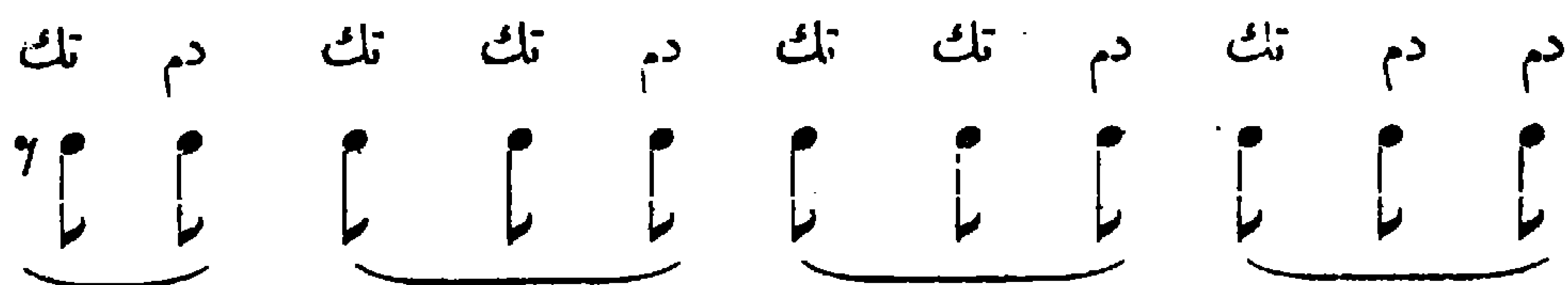
١٣) أصول نيم أويون هواسى $\frac{١١}{٨}$ ♪ = ١٨٤

دم تك دم تك تك كه دم تك

وعليه من الموشحات (عيد مواسم كاس وشرب) عند الاسراع

١٤) أصول جفته(شفته)يورك سماعى $\frac{١٢}{٨}$ ♪ = ١٩٢

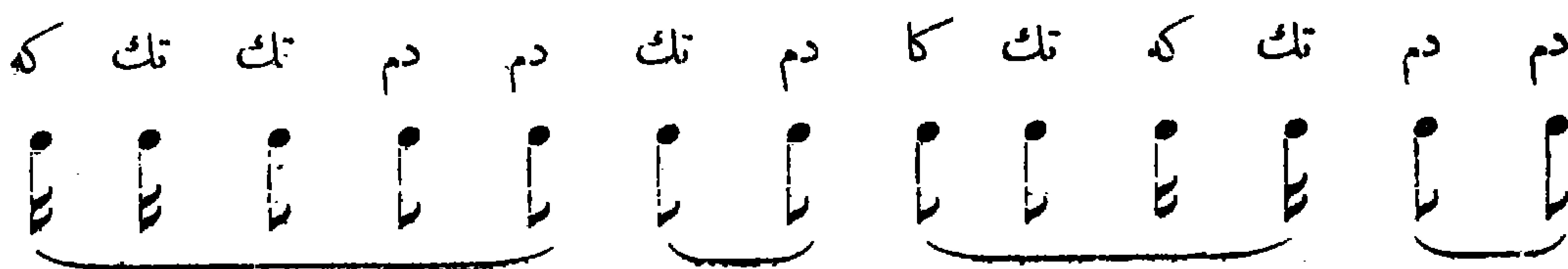
ويسمى مضاعف يورك سماعى ايضاً



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (عطفة يا جيرة العلم)

---

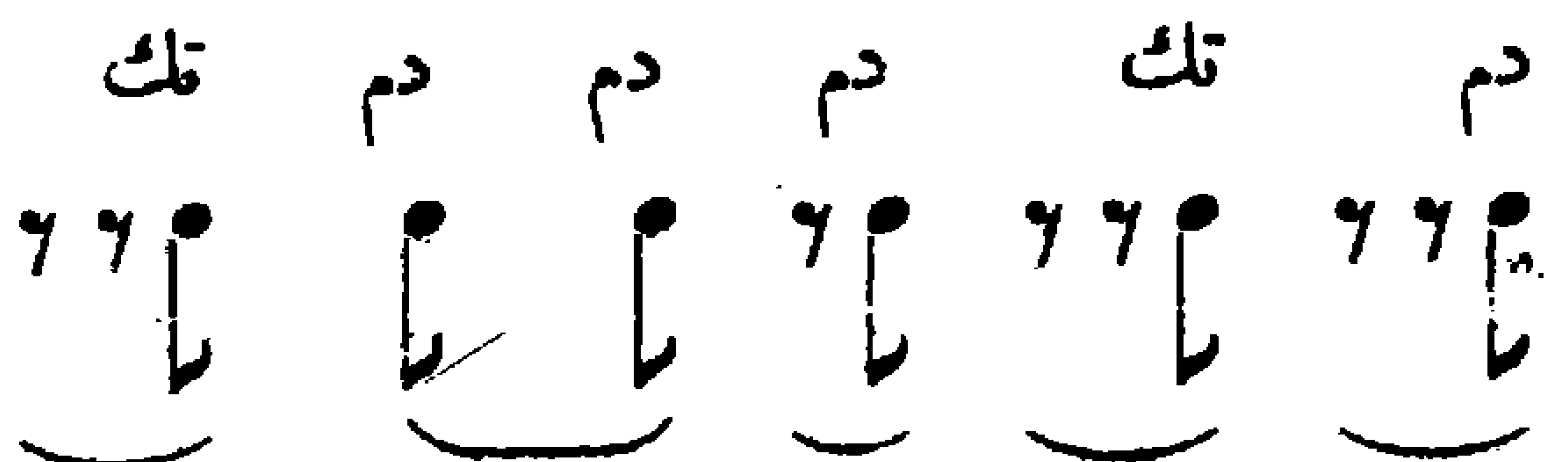
١٥) أصول أوسط عربى $\frac{١٣}{٨}$ ♪ = ١٤٤



وعليه بيشرو عربى قديم يسمي (أوسط الماهور)

---

١٦) أصول ظرفات $\frac{١٣}{٨}$ ♪ = ١٧٦



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا (والذى ولاك ياقلبى)

١٧) أصول دور روان مولوى $\frac{14}{8}$ ♪ = ١٦٨

باليد دم تك تك دم دم مه تك تك

بالنقرات دم تكـ كه دو مه تكـ كه دو مه دم مه تكـ كه تكـ كه

وعليه الموشحة من مقام البسته نكار (أقبل الساقي علينا)

---

١٨) أصول لَمَاو يسمى أيضاً أصول رقصان $\frac{15}{8}$ ♪ = ١٦٨

دم تك تك دم دم تك دم تك تك دم تك

وعليه من الموشحات (ظهرت شمس المحيا)

١٩) أصول ساده دويك $\frac{١٦}{٨}$. ♪ = ١١٢

بالنقرات دم تك كه تك كا دو مه دم تك تك كه

باليد دم تك تك كا دم دم تك تك كة

وعليه من الموشحات من مقام الحجاز كاركردى (يا من لواء عشقك لا زال عاليا)

---

٢٠) أصول محجر دولاب مقلوب $\frac{١٧}{٨}$ ♪ = ١٣٢

دم دم دم دم تك كه دم تك تك تك دم تك كه

وعليه موشحه من مقام الماهور (حى هاتيك المنازل)

---

٢١) أصول خوش رنك $\frac{١٧}{٨}$ ♪ = ١٦٨

دم تك دم دم دم تك تك تك كه دم دم تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (سل فينا اللحظ هنديا)

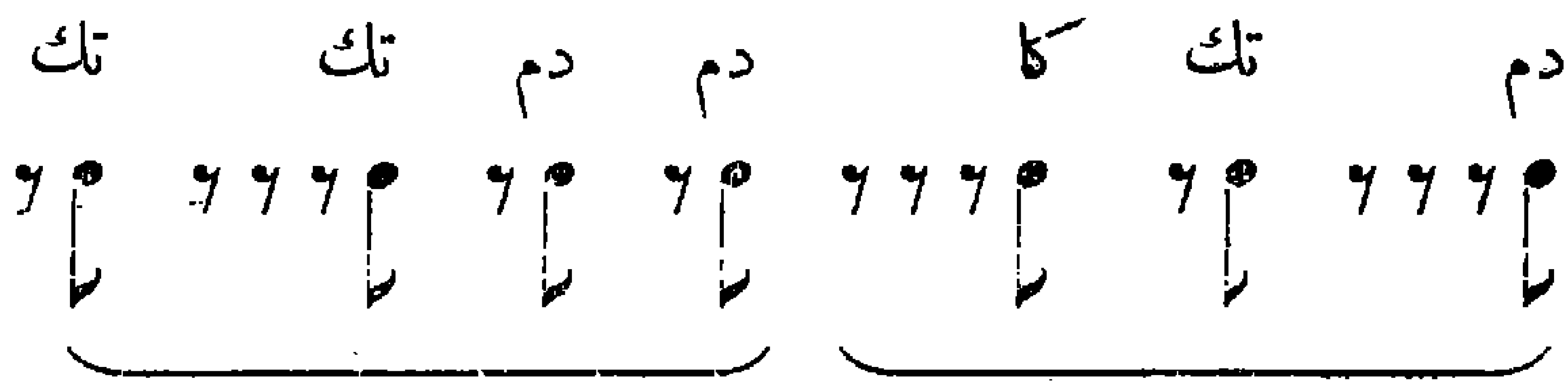
٢٢) أصول مرصّع شامي ١٩/٨ — ♪ = ١٥٢



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا (ألا يأيها البحر المعظم أفتنى)

---

٢٣) أصول آغر أقصاقي سماعى (أى أقصاق سماعي الثقيل) ٢٠/٨ — ♪ = ٧٦



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (روحي فدا ذاك القوام)



(ب) طائفة الضروب التى تتركب من الوحدة المتوسطة (النوار)

---

٢٤) أصول الوحدة السايره ويسمى البسيط $\frac{٢}{٤}$ ♩ = ٧٦

دم تك كه

وهو معلوم عند الجميع

---

٢٥) أصول أعرج سماعى ويسمى سماعى دارج ايضاً ويورك (وهو الأعرج البطئ) $\frac{٣}{٤}$ ♩ = ٨٤

دم تك كا

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام بياتى (بالذى أسكر من عرف اللمى)

٢٦) أصول دويك $\frac{٤}{٤}$ ♩ = ٨٨

دم تك تك دم تك



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام البياتى (ظبى وادى النقا)

---

٢٧) أصول صوفيان $\frac{٤}{٤}$ ♩ = ٩٢

دم تك تك كا

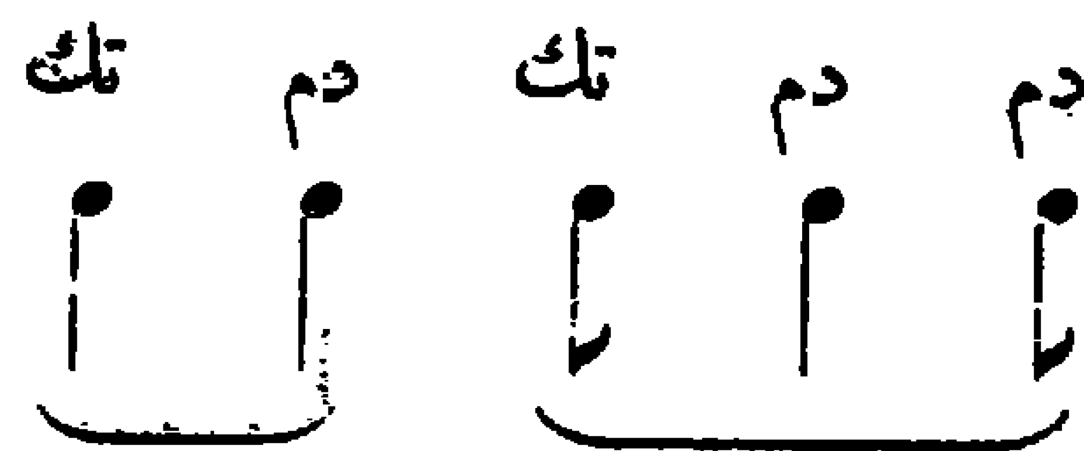


وعليه من مقام الحسيني موشحة قد (يا صاح الصبر وهى مني)

---

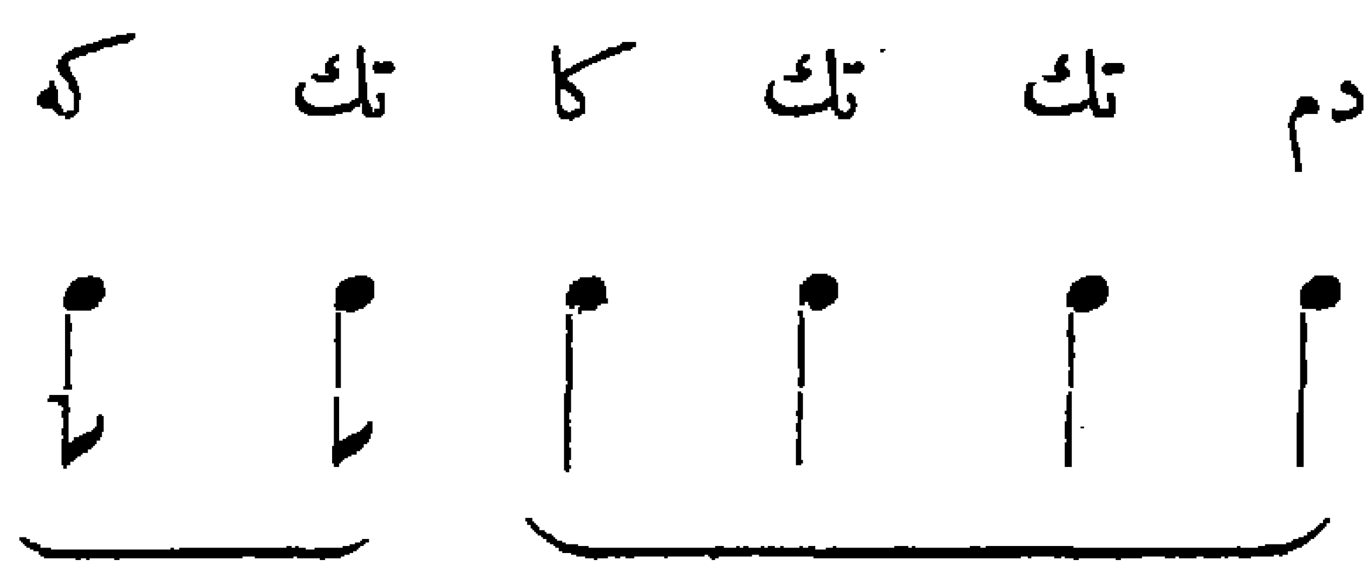
٢٨) أصول مصمودى صغير $\frac{٤}{٤}$ ♩ = ١٠٠

دم دم تك دم تك



وعليه موشحة قد (جرّد العضب المرهف من مقلتيه)

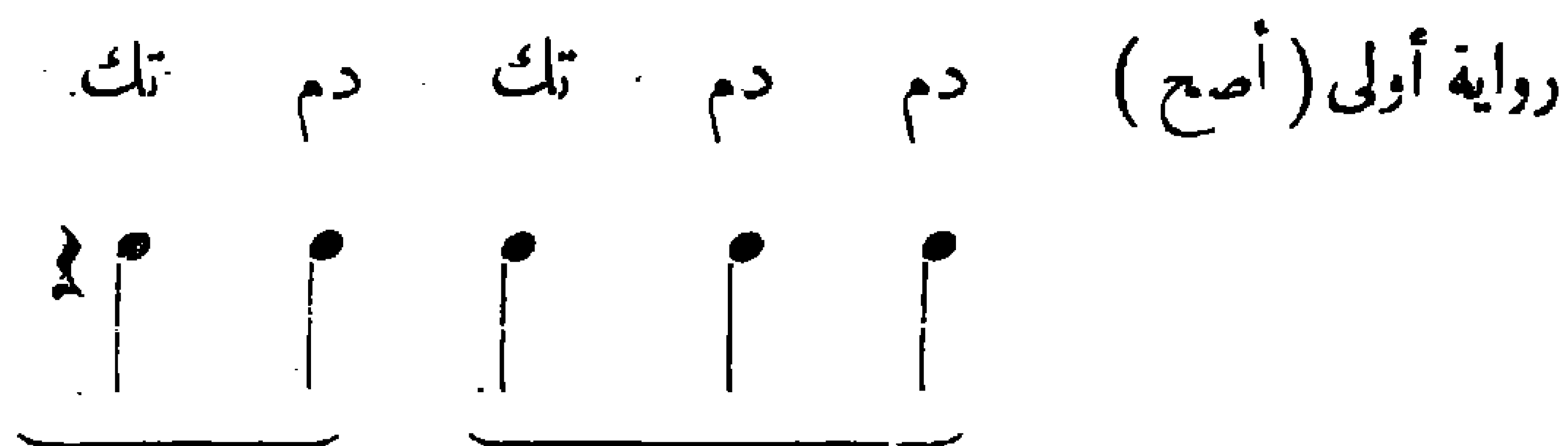
٢٩) أصول آغر أقصاق تركي $\frac{٩}{٤}$ ♩ =٧٦



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الماهور (يا من بعادي ألف)

---

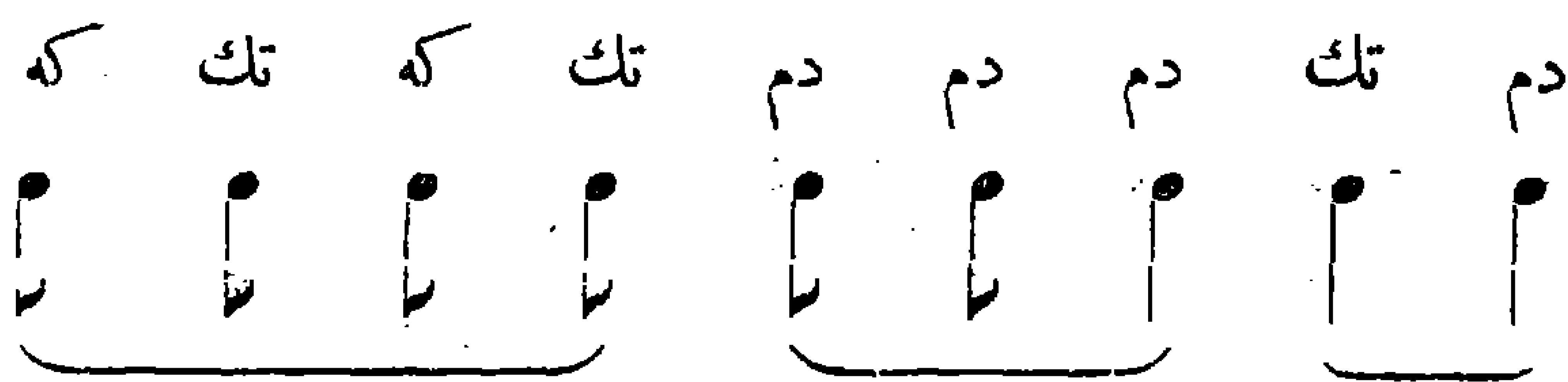
٣٠) أصول سنكين سماعى $\frac{٦}{٤}$ ♩ = ٩٦





كما فى الخانات الرابعة على الأكثر في السماعيات وعليه ألحان غنائية

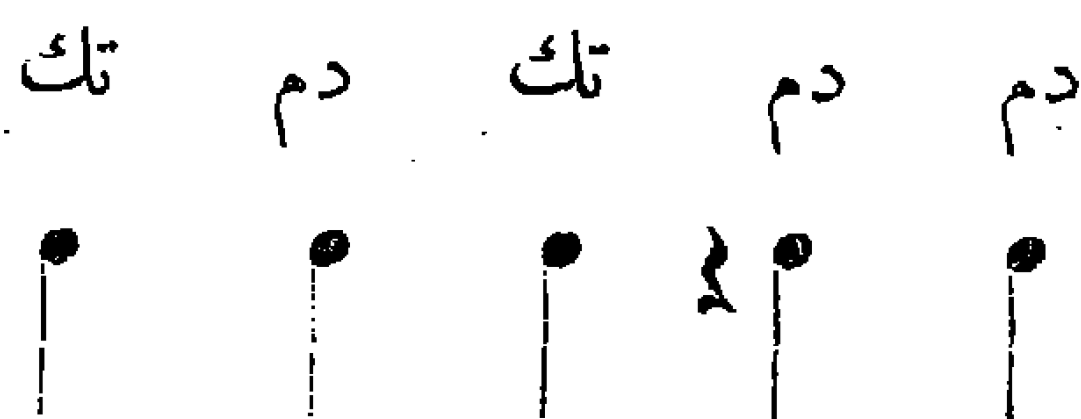
٣١) أصول جفته (شفته) ٦/٤ ♩ = ٨٤



وعليه من الموشحات (أيها البدر الأتم)
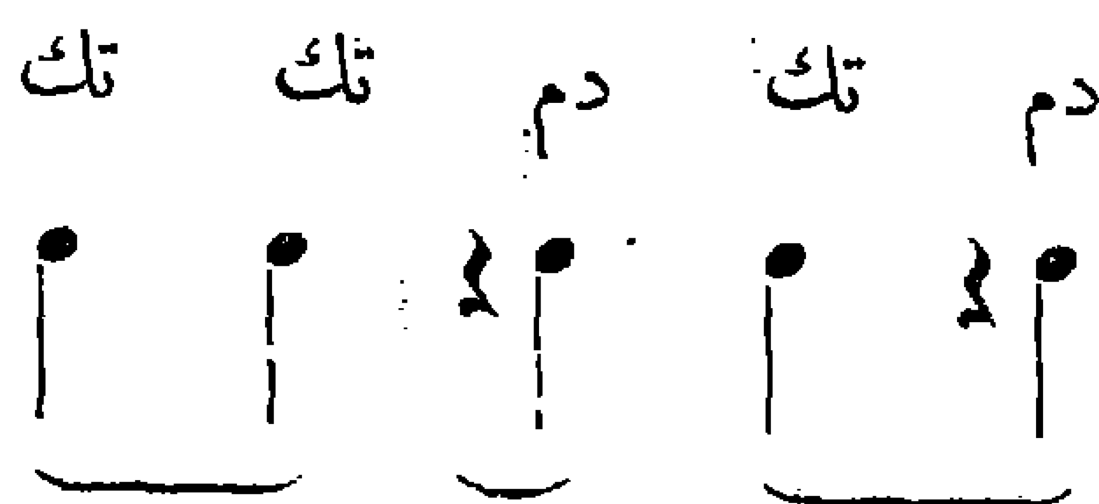
---

٣٢) أصول مدورعربي ٦/٤ ♩ = ٨٤



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الراست (ألا يا نسيم الصبا بلّغي)

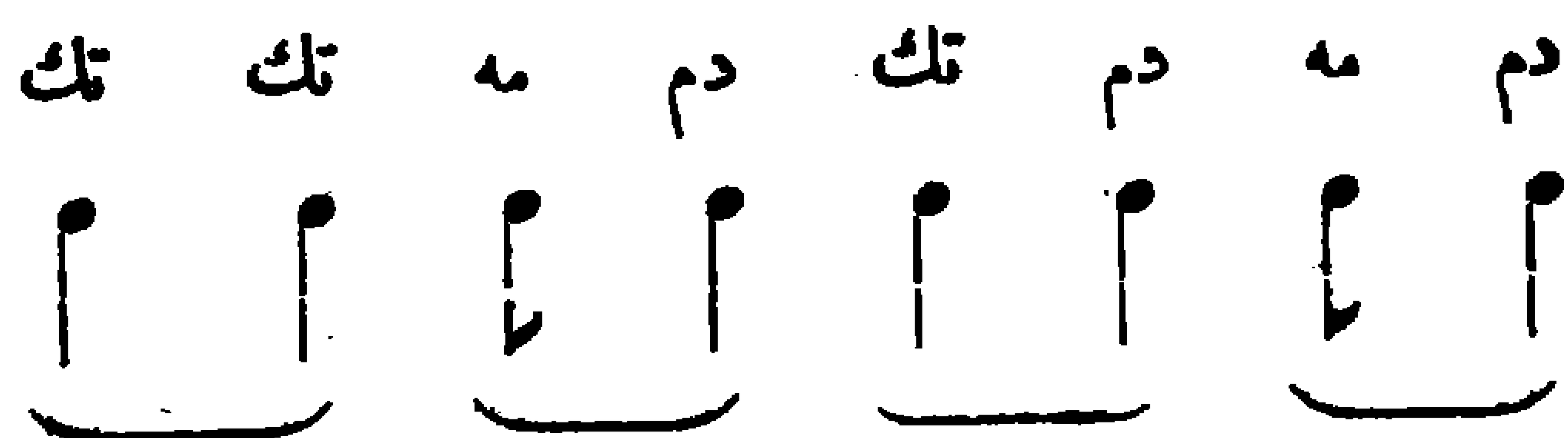
---

٣٣) أصول نواخت ٧/٤ ♩ = ٩٢

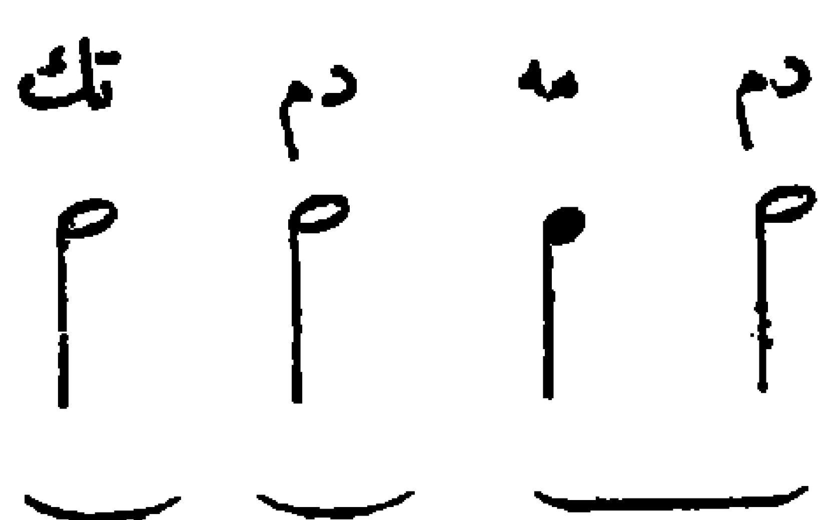


وهو معلوم عند الجميع

٣٤) أصول آغر دور هندى $\frac{٧}{٤}$ ♩ = ٩٢



وفي رواية ثانية ثقيلة السير



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز كار (يا حسن مظهر يبدو سناه)

---

٣٥) أصول مصمودى كبير $\frac{٨}{٤}$ ♩ = ٨٠



معلوم عند الجميع

٣٦) أصول صادابة $\frac{٨}{٤}$ ♩ = ٨٤

دم تك تك دم تك دم تك دم تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الماهور (حبي مليك الملاح)

---

٣٧) أصول مخمس عربي $\frac{٨}{٤}$ ♩ = ٨٤

دم تك دم تك تك تك

ومنه موشحة من مقام الحسيني كلعزار (راق أنسي بالمدامه)

---

٣٨) أصول مجتر تركي $\frac{٨}{٤}$ ♩ = ٨٠

دم دم دم تك تك كه تك كه

وعليه كثير من الموشحات ، منها من مقام العجم (هبّت رياح المحبة فحرّكت غصن قلبي)

٣٩) أصول آغر أقصاق $\frac{٤}{٢}$ ♩ = ٨٤

دم تك كا دم تك تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام السيكاه (باهى المحيا بدري حلو اللمى)

---

٤٠) أصول أوفر مولوي $\frac{٩}{٤}$ ♩ = ٩٦

باليد دم تك تك دم دم تك تك

بالنقرات دم تك كه تك كا دو مه دم تك تك

مستعمل كثيرا ومعلوم .

٤١)   أصول نيم روان $\frac{9}{4}$ ♩ = ٦٩



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام أصفهان الحجاز (ياغزالى كيف عنى أبعدوك)

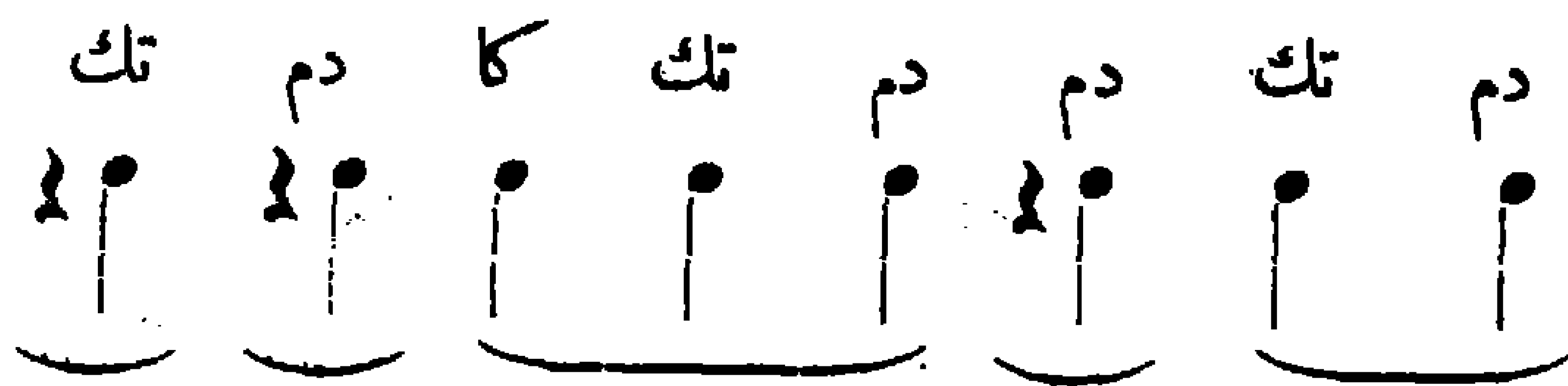
---

٤٢)   أصول فاخت ورش $\frac{10}{4}$ ♩ = ٧٢



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام الراست (أى بارق العلم)

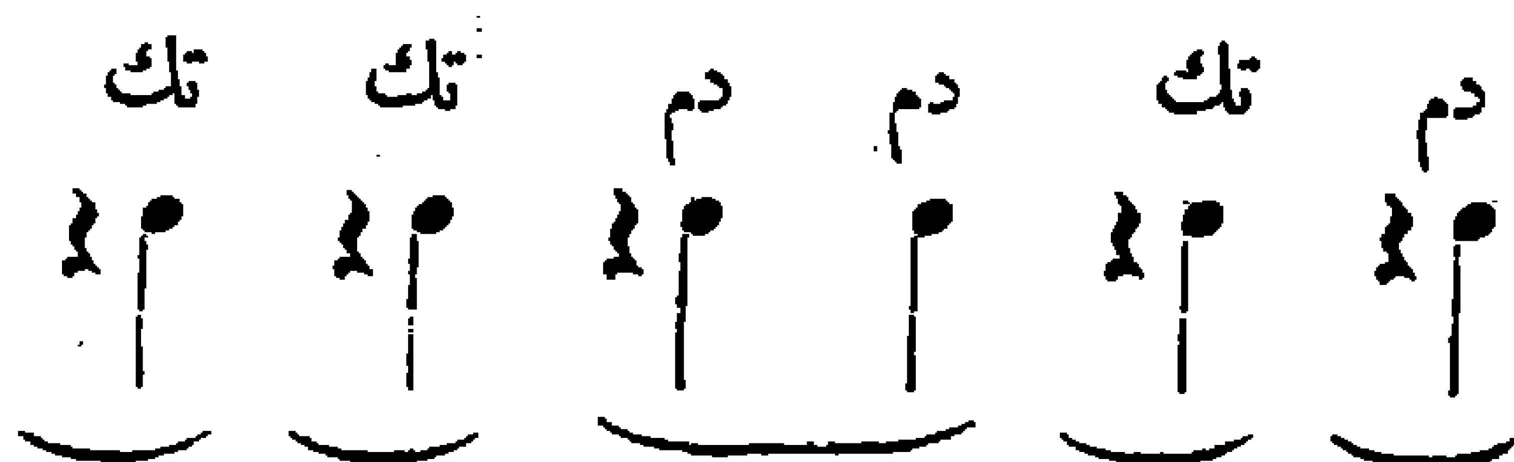
٤٣) أصول أوبون هواسى ١١/٤ — ♩ = ٧٢



وعايه كثير من الموشحات. منها من مقام دلنشين (عيد مواسم)

---

٤٤) أصول الزر فكند ١١/٤ — ♩ = ٧٢



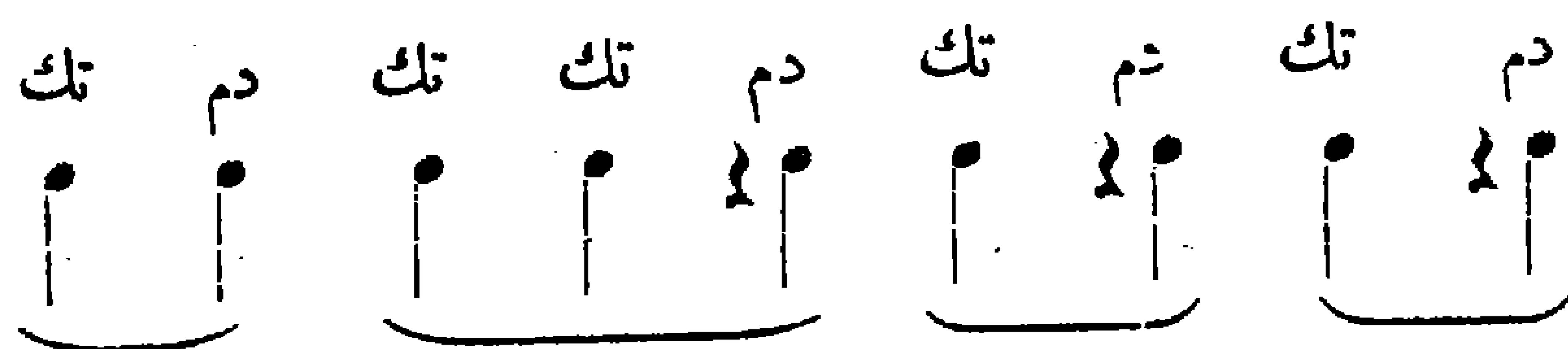
---

٤٥) أصول عويص ١١/٤ — ♩ = ١٢٠



وعلية كثير من الموشحات. منها من مقام كلعزار (حبى دعانى للوصال)

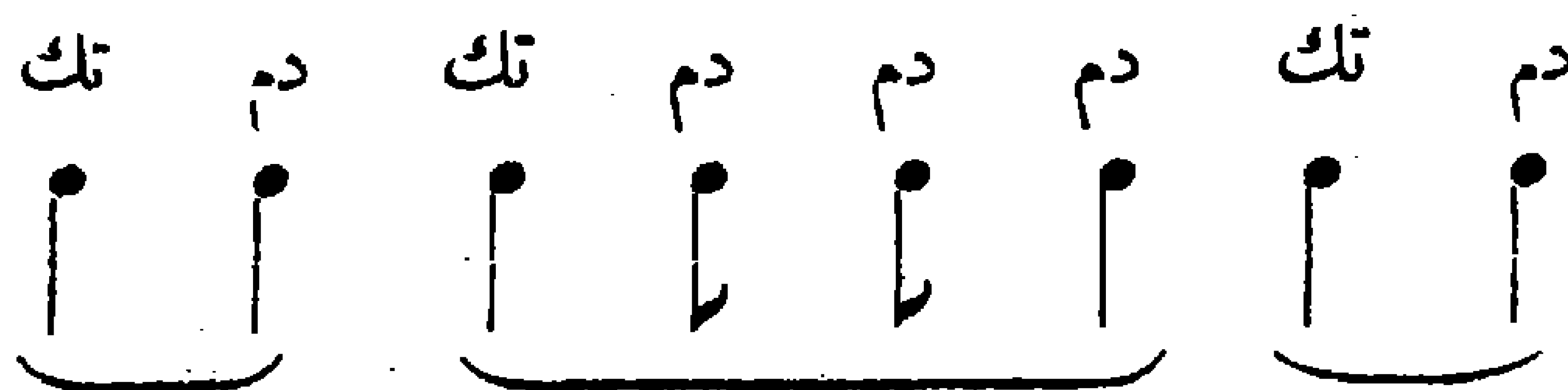
٤٦) أصول ترس $\frac{12}{4}$ 𝅗𝅥 = ١١٢

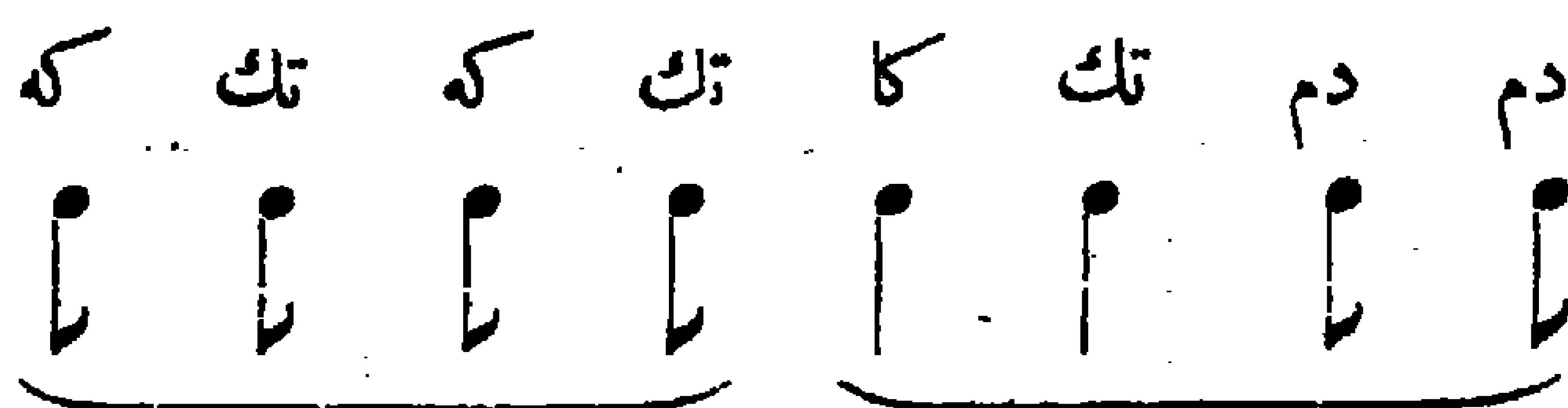


وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام السيكاه (محبوبى قصد نكدى)

---

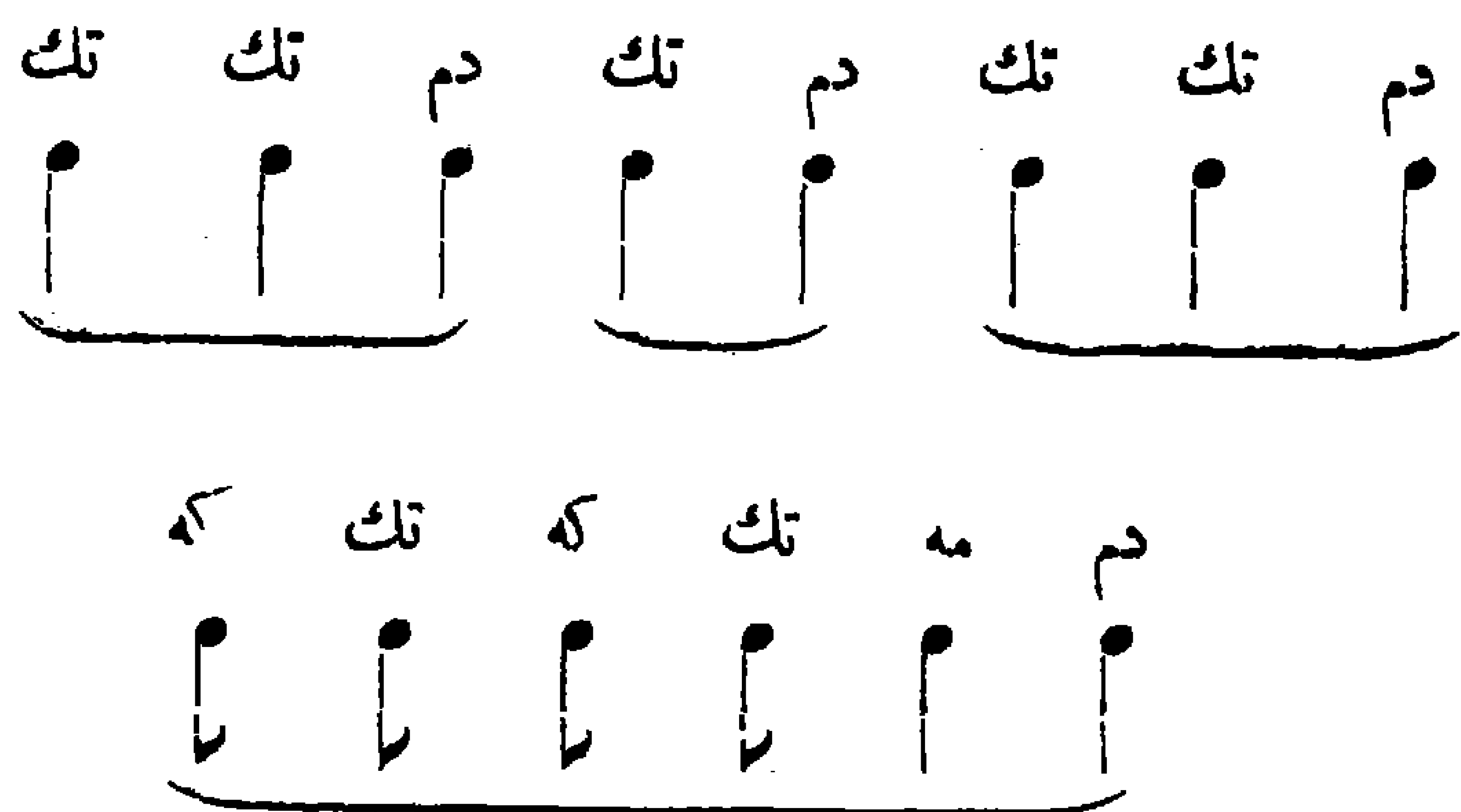
٤٧) أصول نصف نيم دور $\frac{12}{4}$ 𝅗𝅥 = ٦٦





وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام بوسه لك عشيران (ياسميرى ضاع صبرى)

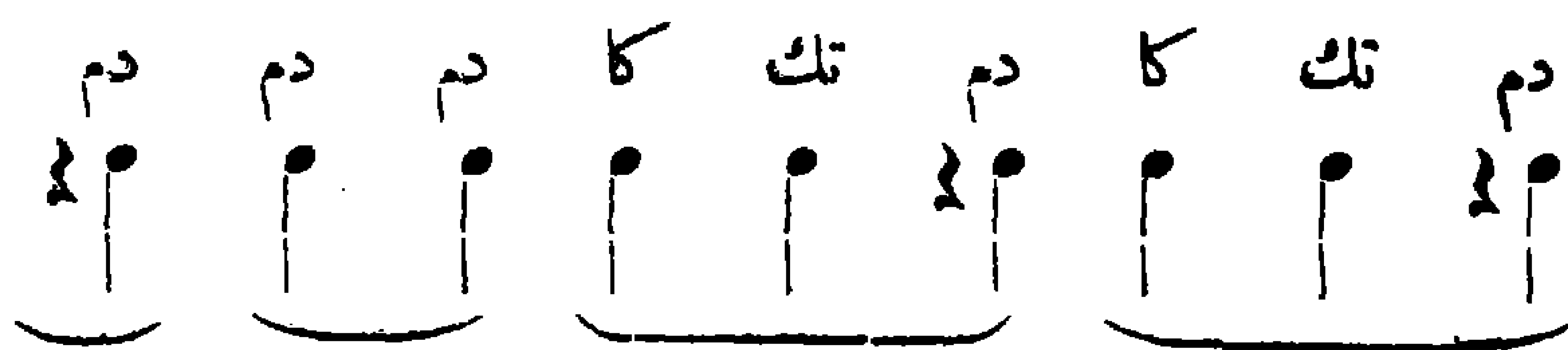
٤٨) أصول مرصع $\frac{12}{4}$ ♩ = ٨٤



وعليه موشحة من مقام النهاوند (خالك الندى بوجه أنور)

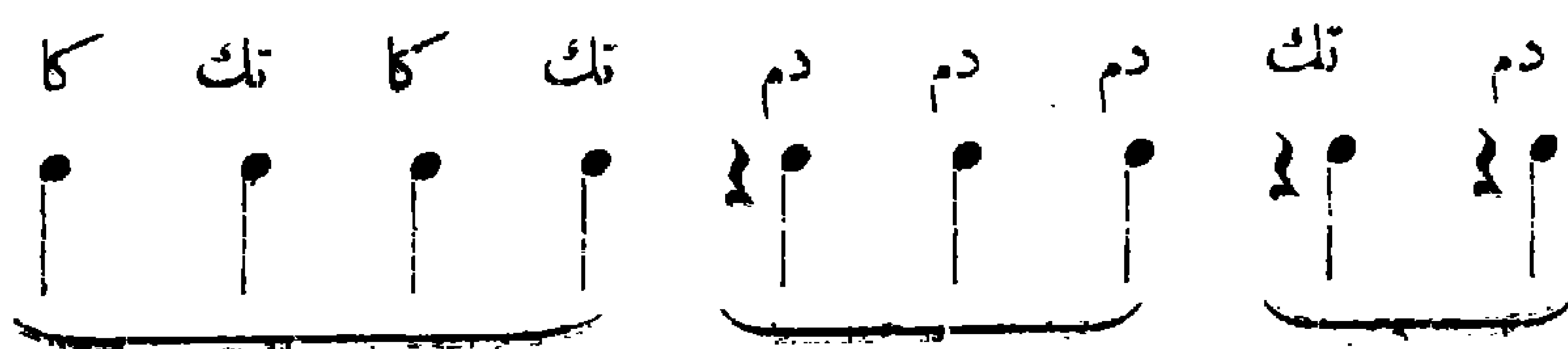
---

٤٩) أصول مدور حلبى $\frac{12}{4}$ ♩ = ٨٤

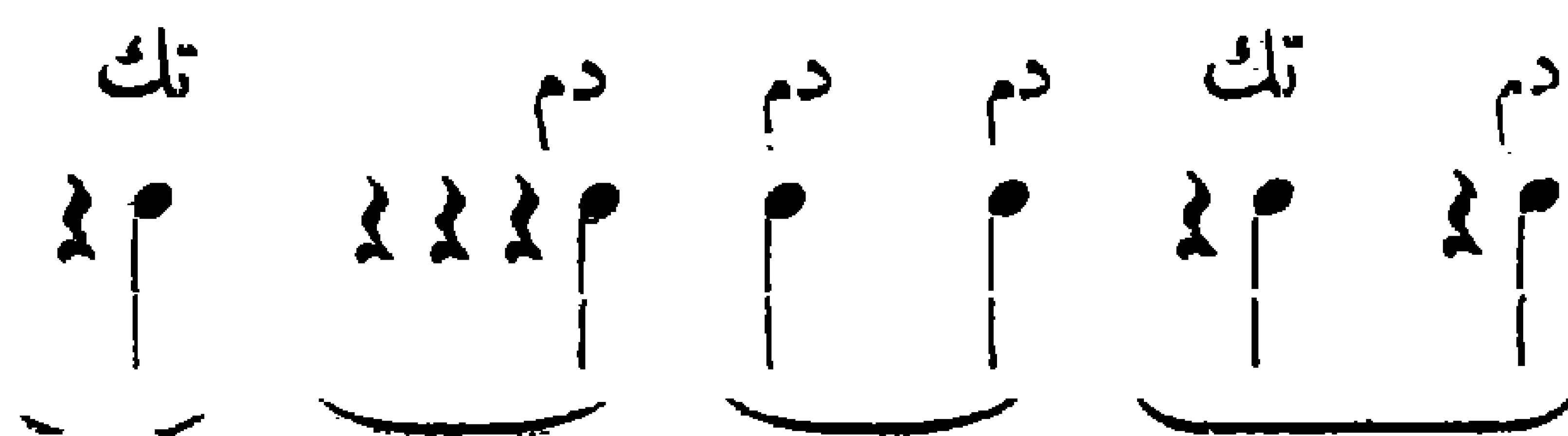


وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام الحجاز (فيك كل ما أرى حسن)

٥٠) أصول مدور شامي $\frac{١٢}{٤}$ ♩ = ٨٤



٥١) أصول مدور مصرى $\frac{١٢}{٤}$ ♩ = ٨٤



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام البياتي (فيك كل ما أرى حسن)

٥٢) أصول روان عربى $\frac{١٢}{٤}$ (رواية اولى) ♩ = ٧٢

دم دم تك دم تك دم دم دم

تك دم تك تك

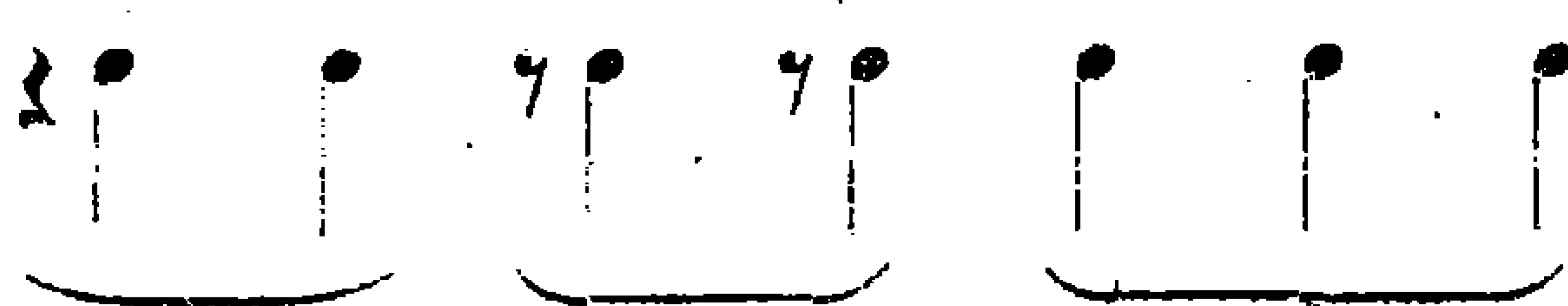
أصول روان عربى $\frac{١٢}{٤}$ (رواية ثانية) ♩ = ٩٢

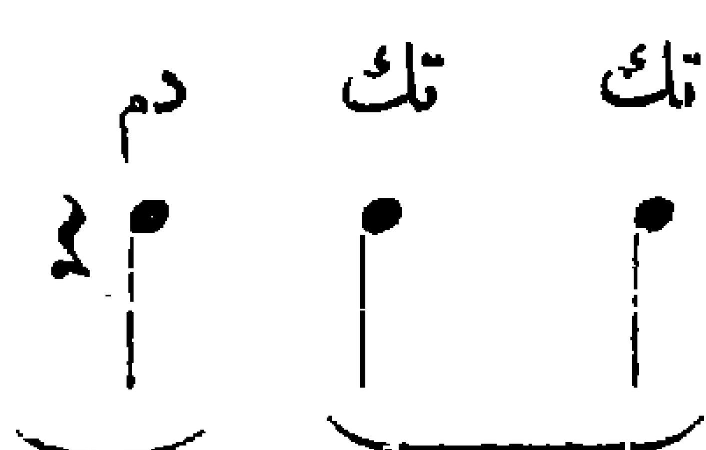
دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك

وعليه كثيرمن الموشحات .منها (تنعش الأرواح منا)

٥٣) أصول مربع ١٣/٤ ♩ = ٨٤

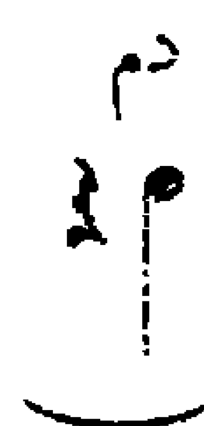
رواية أولى





رواية ثانية

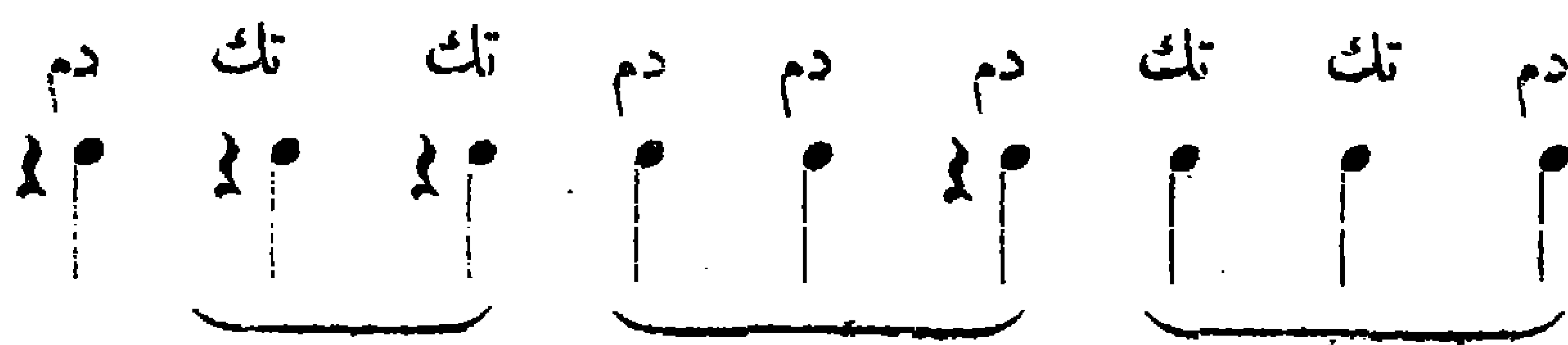




معلوم عند الجميع

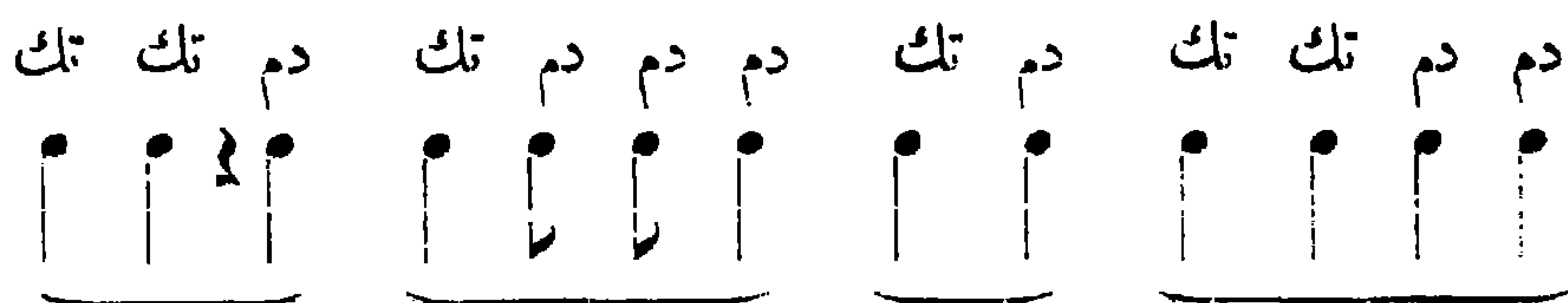
---

٥٤) أصول دور روان حلبي ١٣/٤ ♩ = ٨٤



وعليه كثير من الموشحات منها من مقام البياتي (هاج الغرام)

٥٥) أصول روان شامي ١٢/٤ 𝅗𝅥 = ٩٦



وعليه جملة ألحان. منها بيشرو المشهور بروان الهزام

---

٥٦) أصول دور روان تركي ١٢/٤ (رواية أولى) 𝅗𝅥 = ٨٤

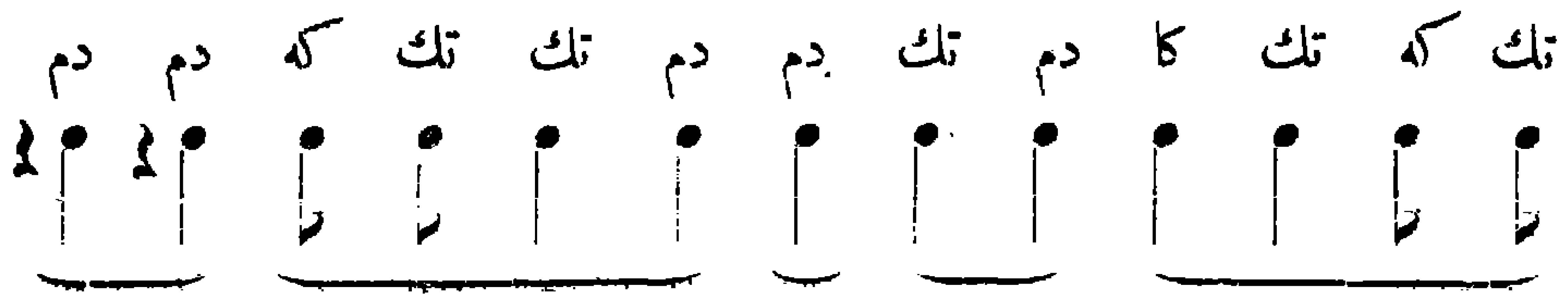


---

٥٧) أصول دور روان تركي ١٢/٤ (رواية ثانية) 𝅗𝅥 = ٨٤

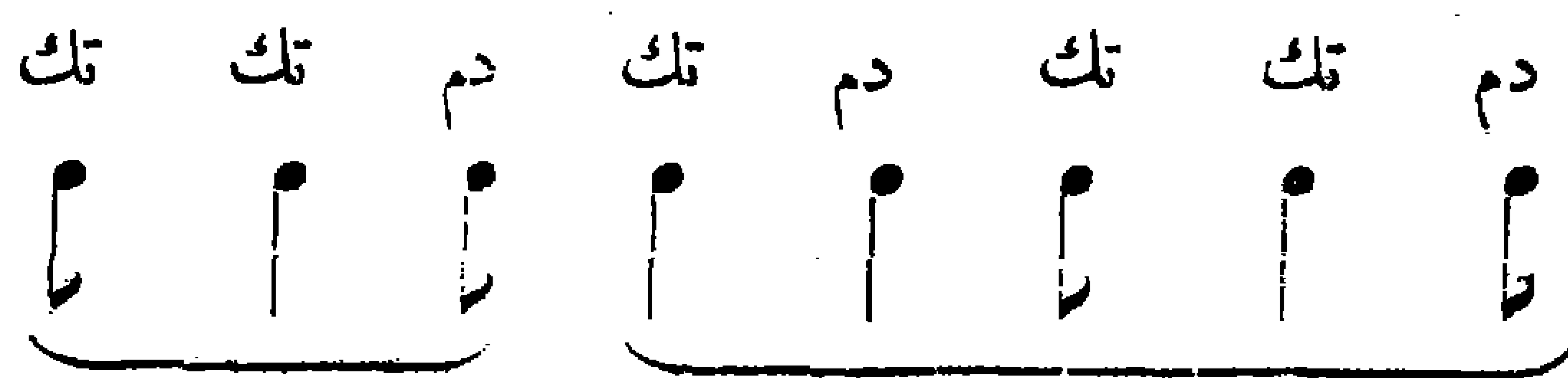


٥٨) أصول أوسط تركي ١٣/٤ — ♩ = ٨٤



٥٩) أصول دور روان شرقي ١٣/٤ — ♩ = ٨٤





٦٠) أصول نيم دور كبير مولوى ١٤/٤ — ♩ = ٦٩

باليد : دم تك دم تك دم تك دم تك

تك تك تك كه دم دم تك تك

دم دم تك كه تك كه

بالنقرات : دم تك تك كه دم تك تك كه

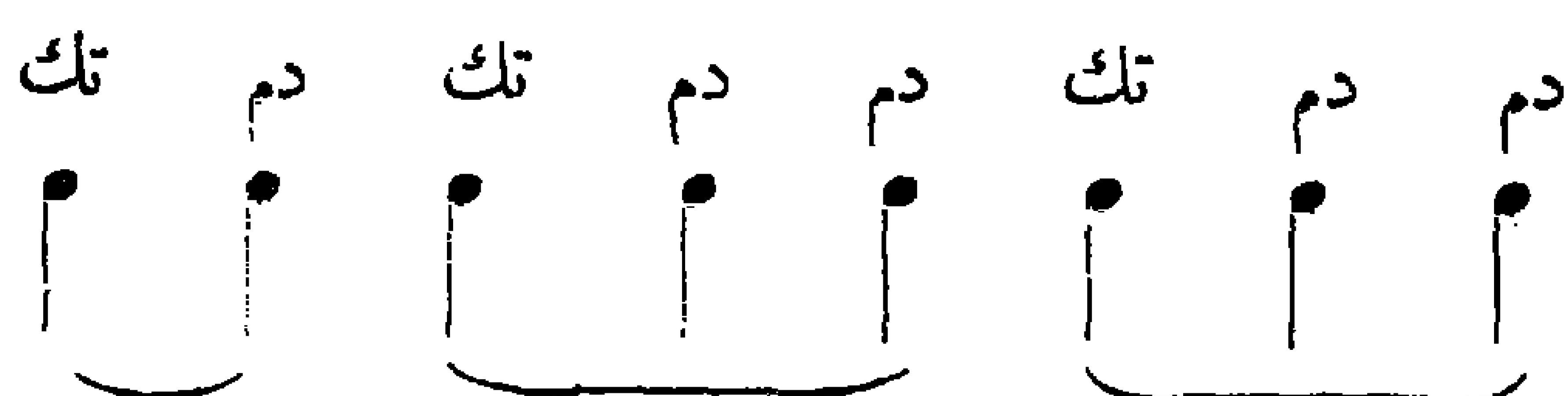
دم تك تك كه دم تك تك تك تك كه تك كه

دم مه دم مه تك كه تك كه



---

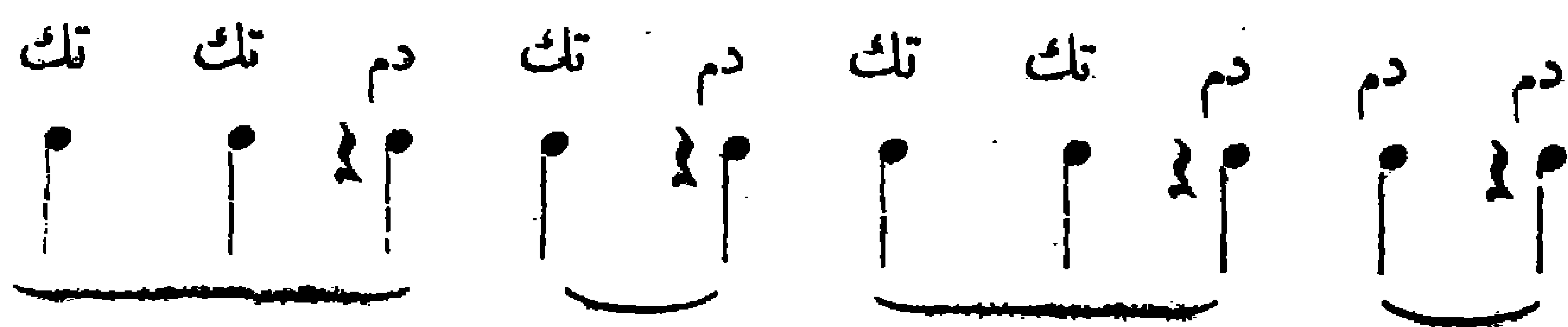
٦١) أصول روان $\frac{14}{4}$ ♩ = ٨٠





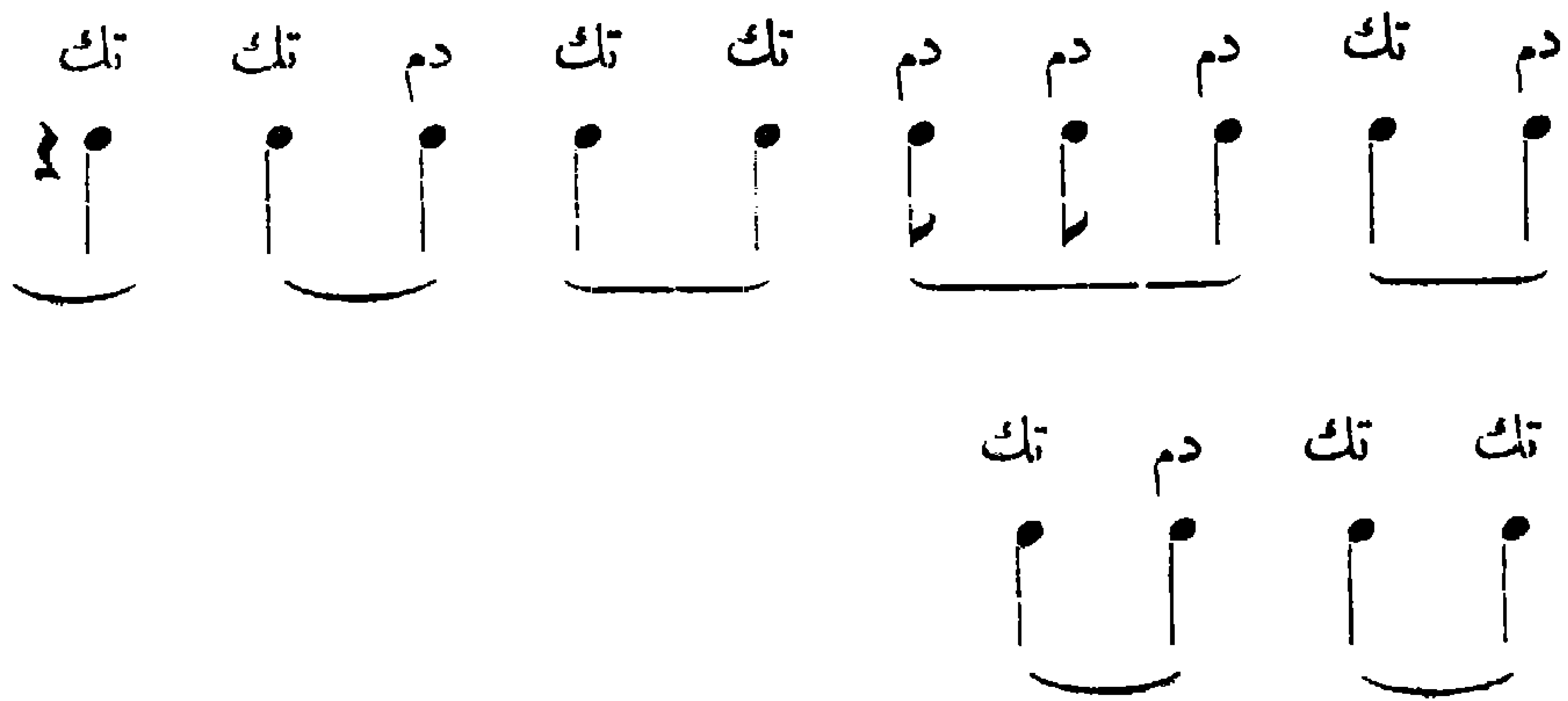
---

٦٢) أصول بكلباش خانه $\frac{14}{4}$ ♩ = ٩٢



٦٣) أصول نيم هزج ١٤/٤

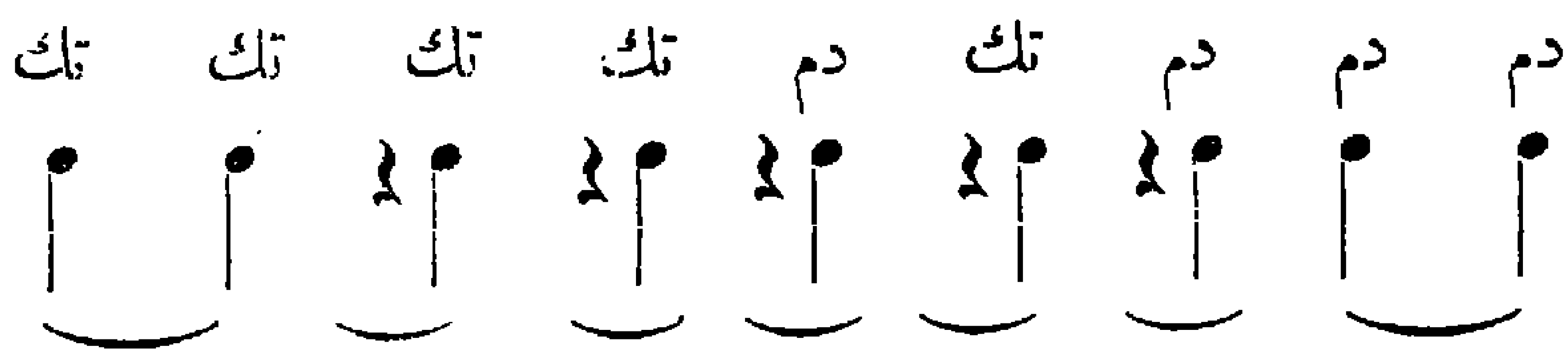
♩ = ٨٤



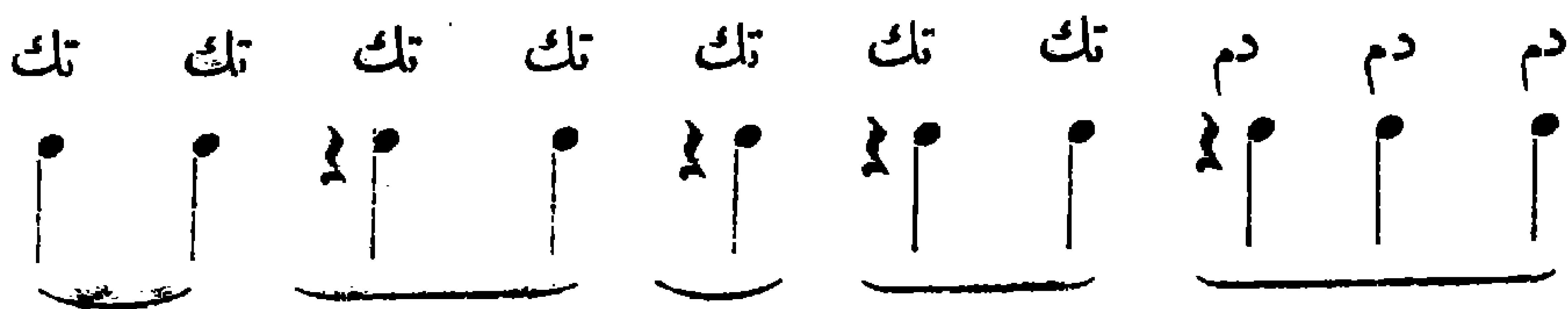
٦٤) أصول مدور رباعى ١٤/٤

♩ = ٨٤
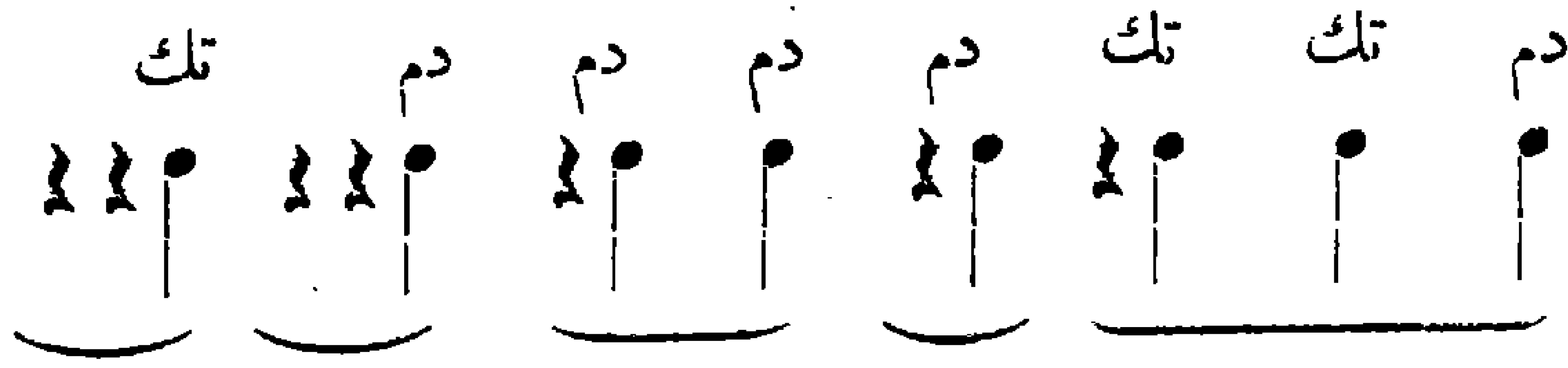
(محجر مصرى)



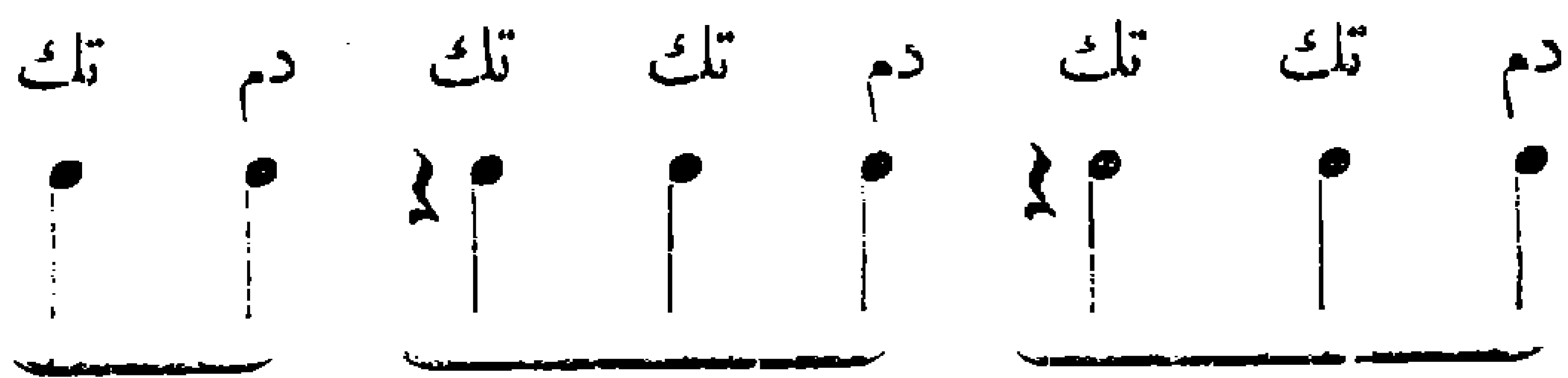
(محجر عربي)

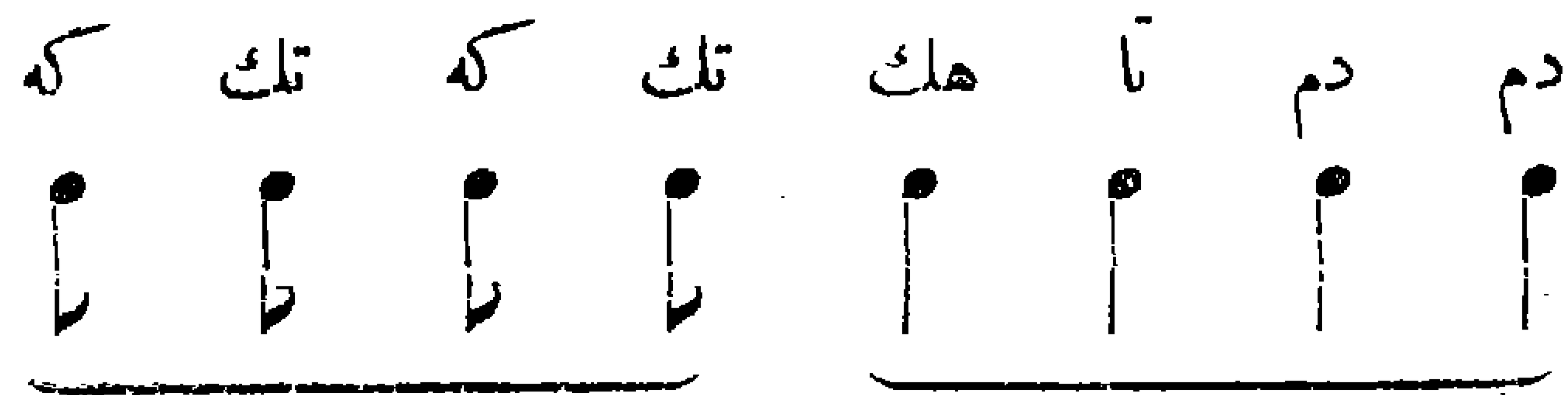


٦٥) أصول فكرتي $\frac{١٠}{٤}$ ♩ = ٨٤

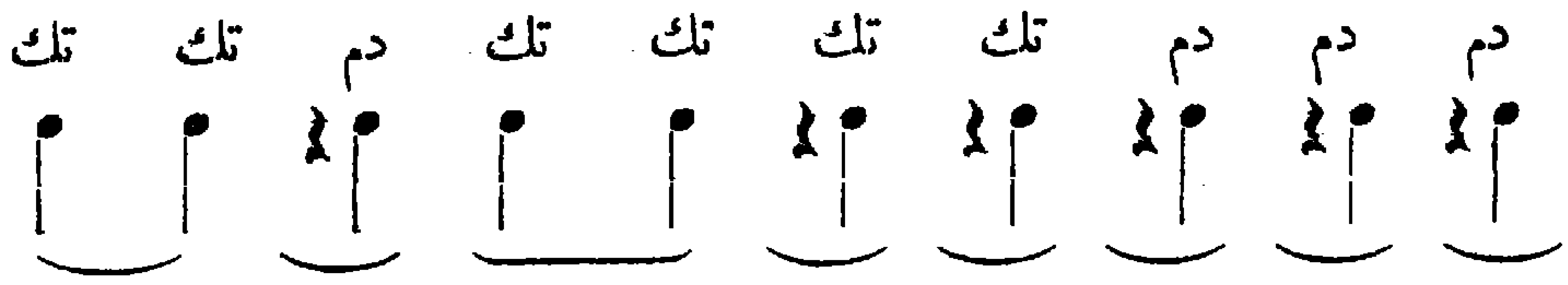


٦٦) أصول نيم خفيف $\frac{١٦}{٤}$ ♩ = ٨٨



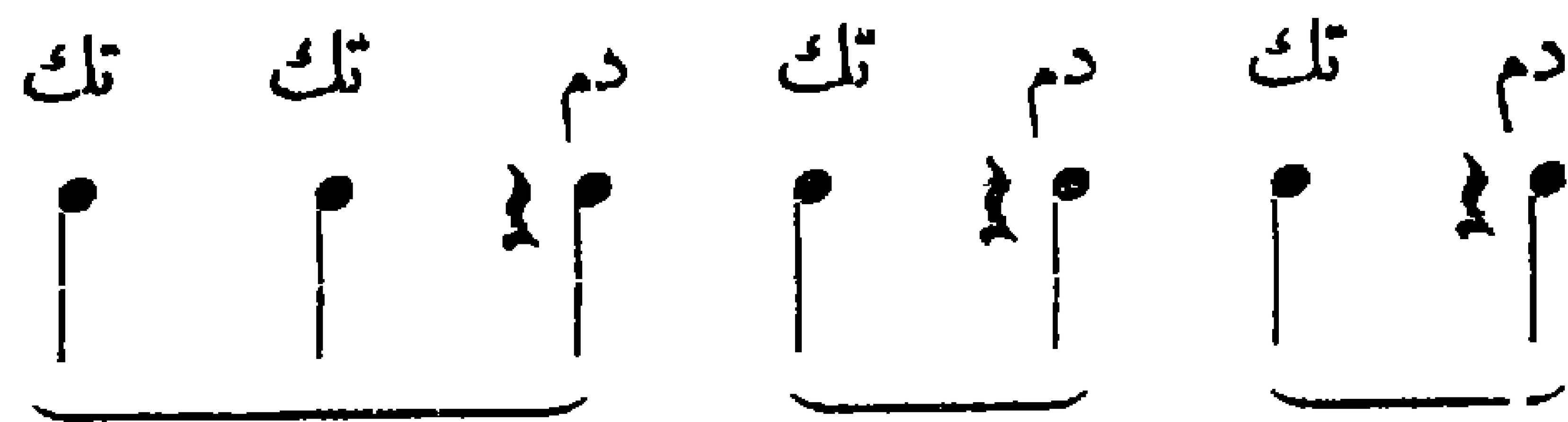


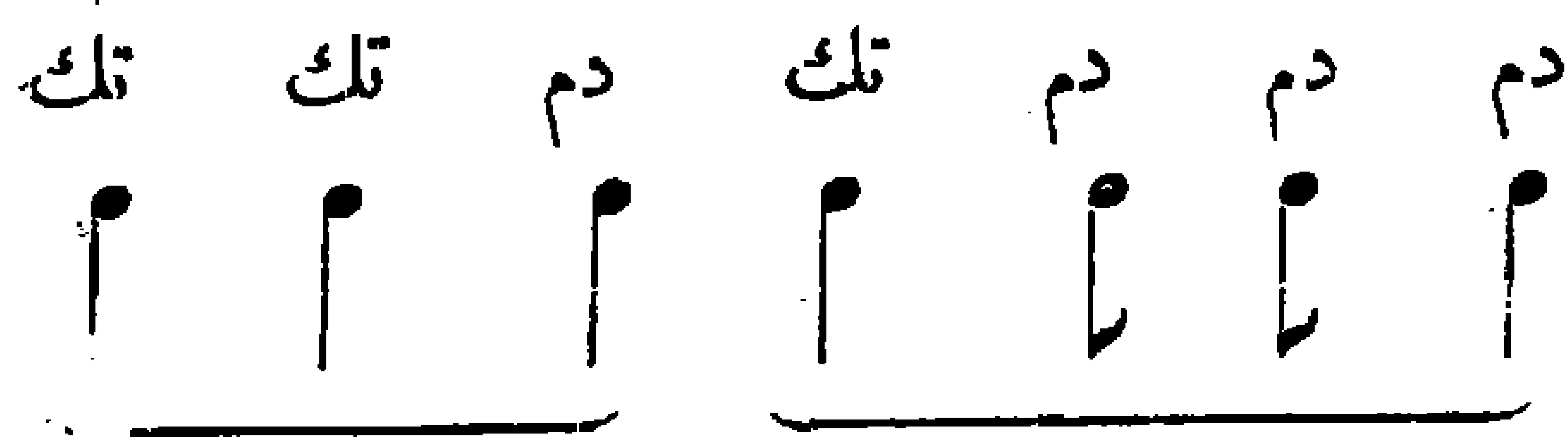
٦٧) أصول مخمس مصري (و يسمى مخمس عادى أيضا) $\frac{١٦}{٤}$ ♩ = ٧٦



---

٦٨) أصول بلّـيق شامى $\frac{١٦}{٤}$ ♩ = ٨٠





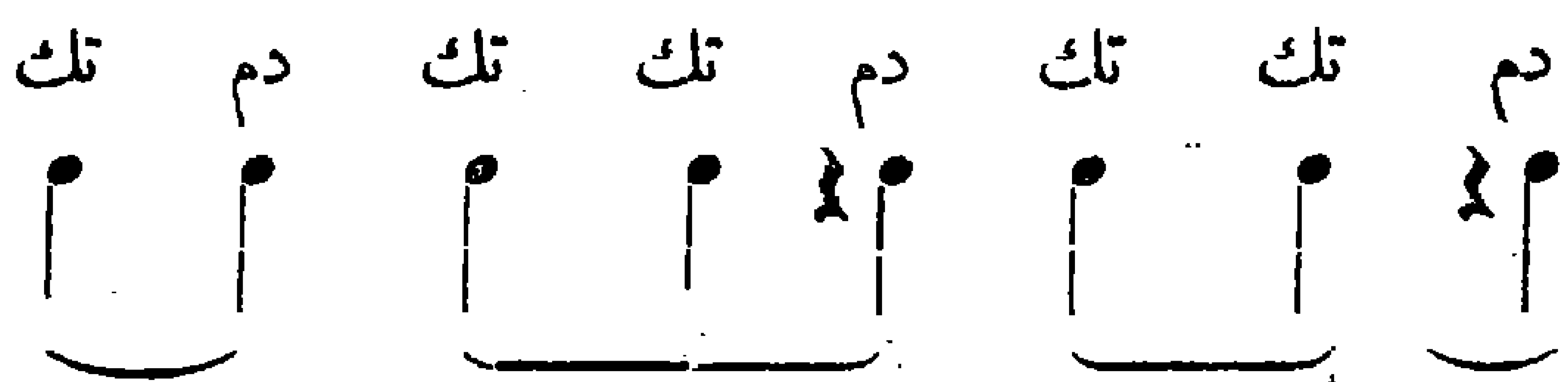
٦٩) أصول نواخت هندي $\frac{16}{4}$ 𝅗𝅥 = ٩٢

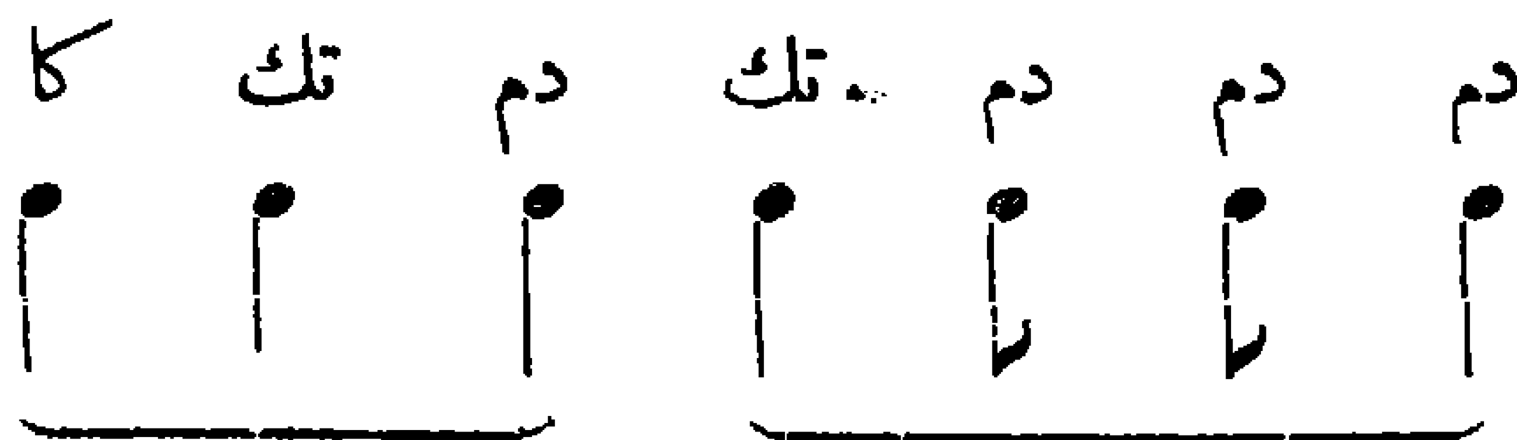


وعليه موشحة من مقام البياتى (يامخجل الأقمار)

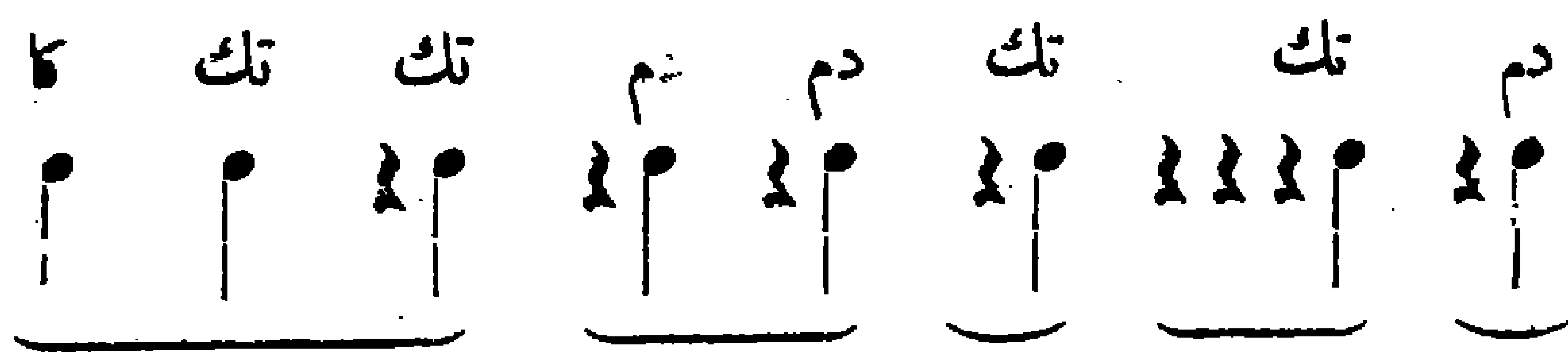
---

٧٠) أصول جفته (شفته)دويك $\frac{16}{4}$ 𝅗𝅥 = ٨٠



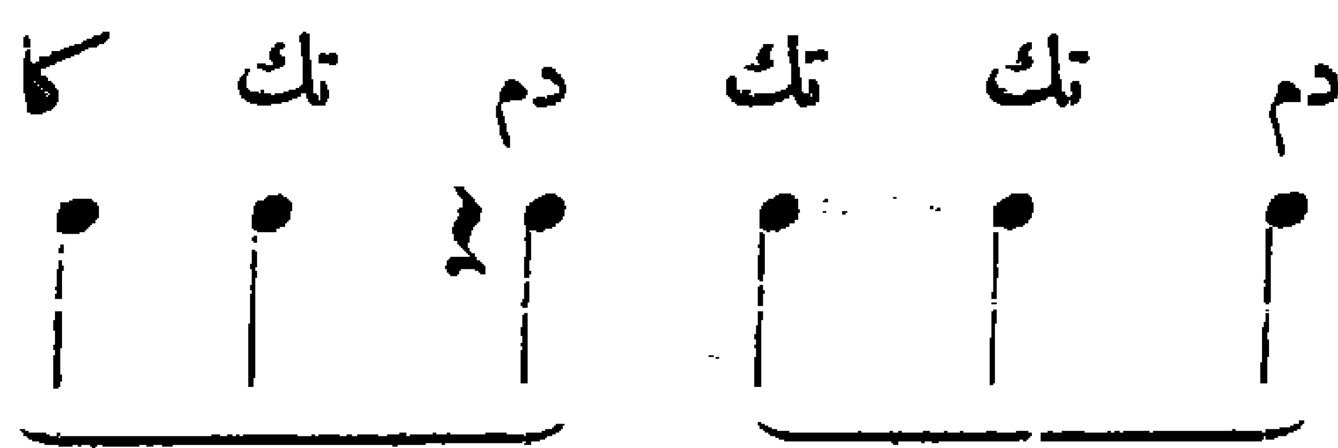


أصول جفته (شفته) دو يك تركى $\frac{16}{4}$ ♩ = ٨٠



٧١) أصول الستة عشر حلبى $\frac{16}{4}$ ♩ = ٨٠

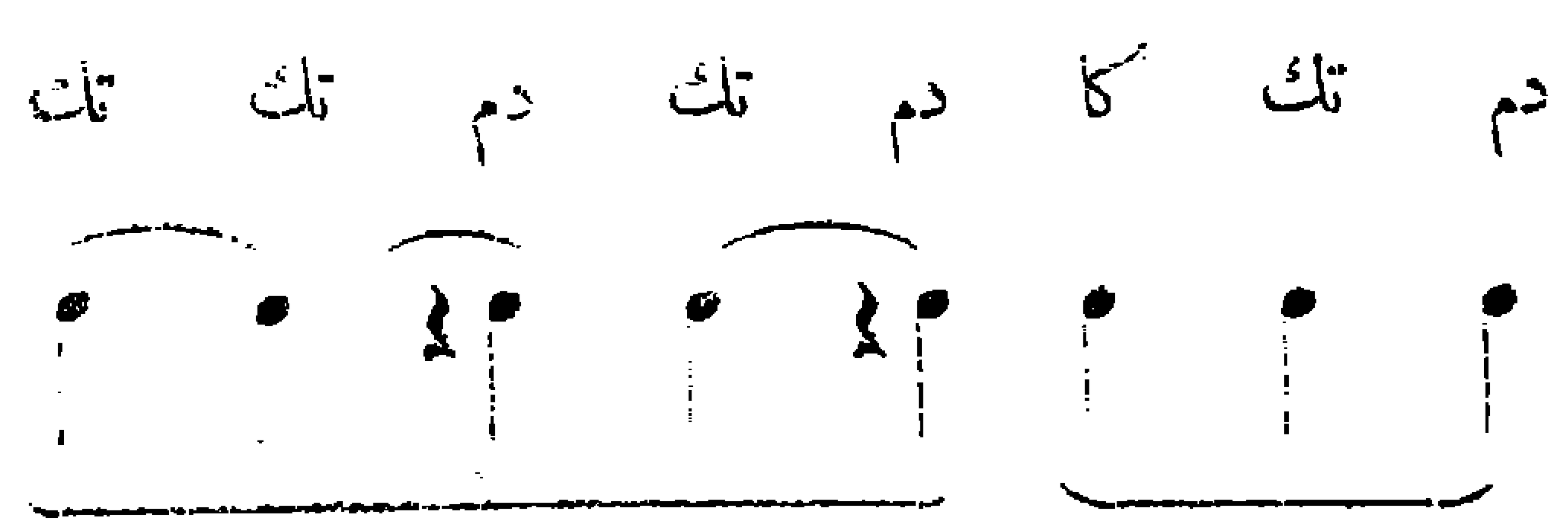




٧٢) أصول نصف مخمس تركى $\frac{16}{4}$ ♩ = ٨٠

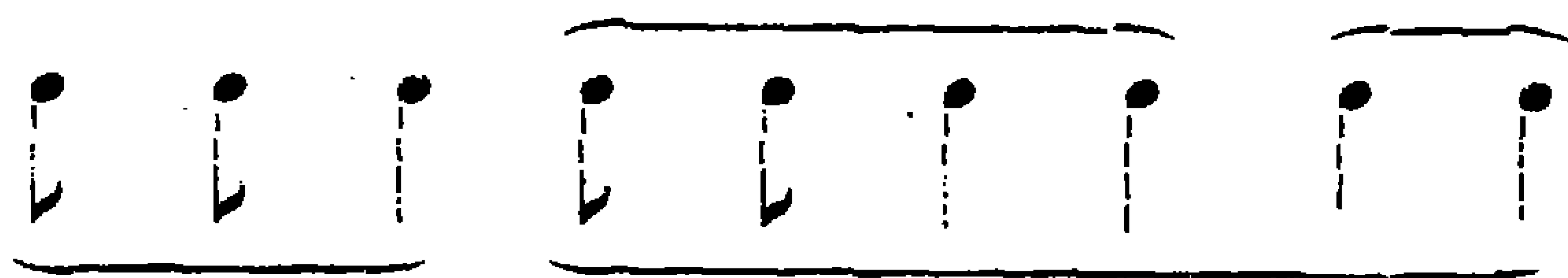


٧٣) أصول نقش السبعة عشر $\frac{17}{4}$ ♩ = ٨٤



أعرج بطىء نوخت

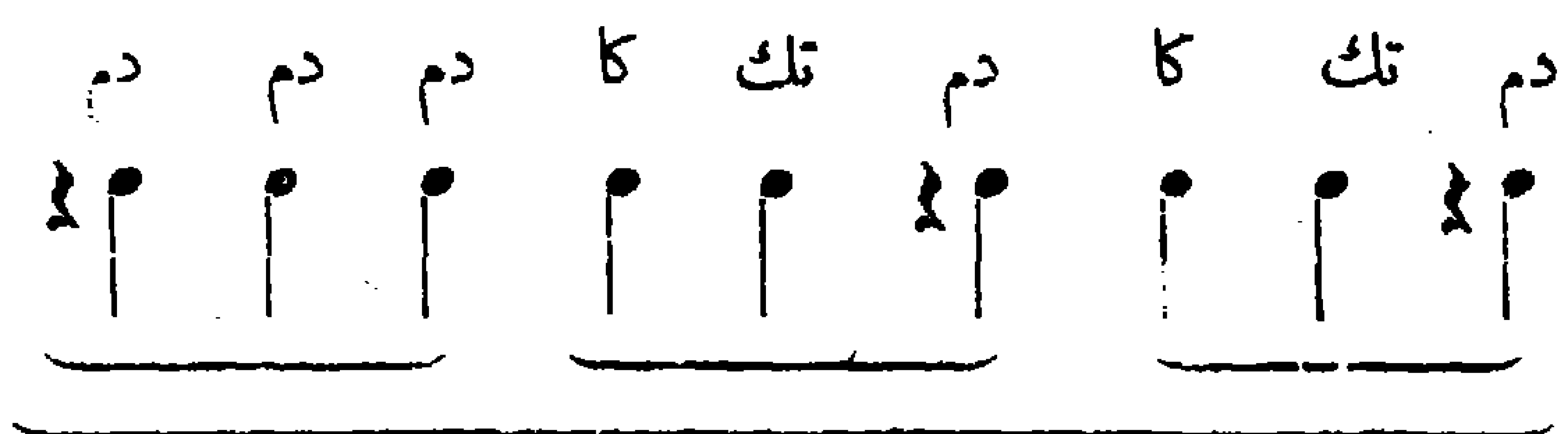
دم تك تك كا تك كه دم تك كه



آغر أقصاق تركى — الوحدة

---

٧٤) أصول نقش الثمانية عشر ١١ ♩ = ٦٦



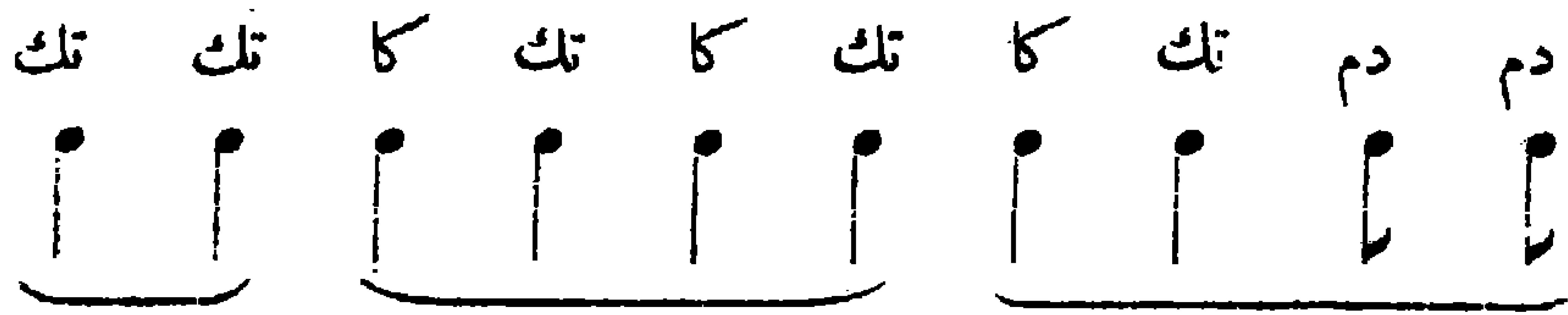
مدور تركى



مدور عربى

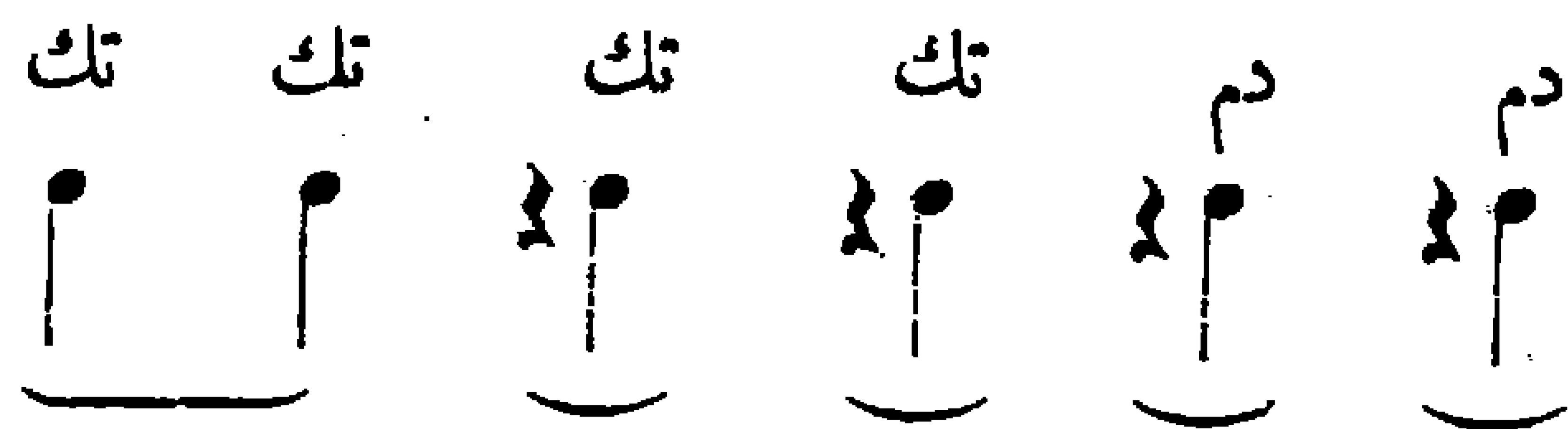
أصول نيم دور

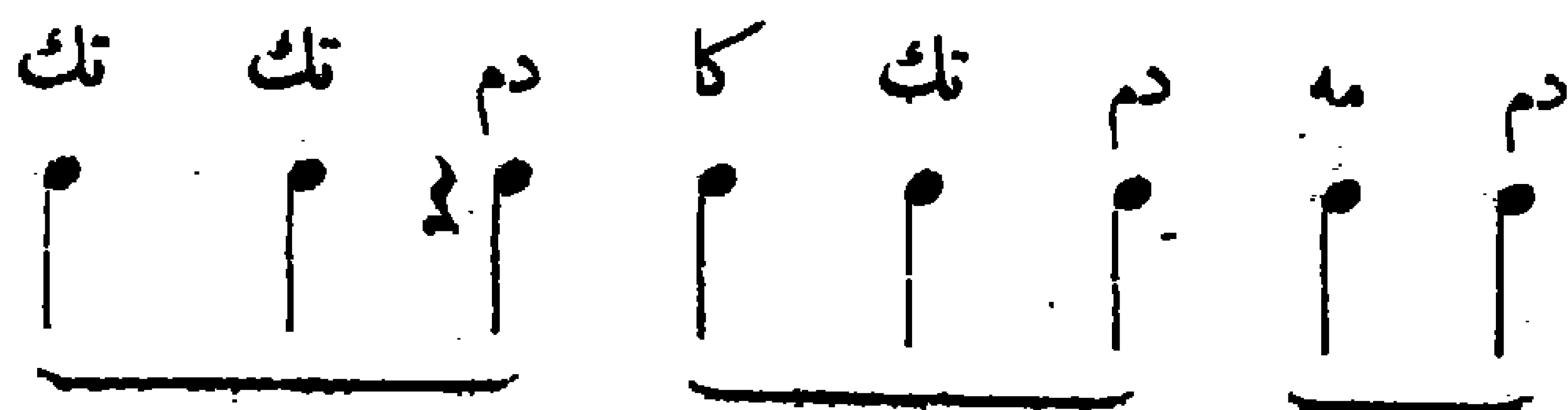




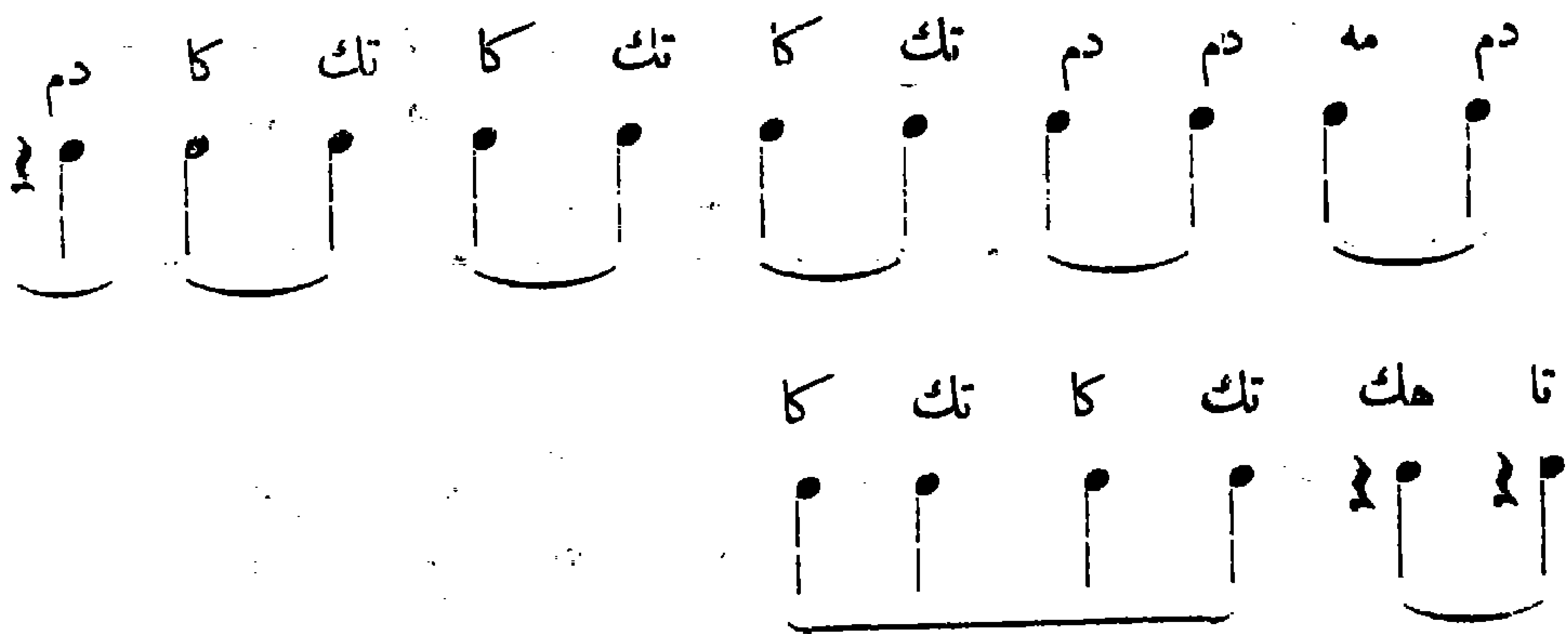
---

٧٥) أصول أوفر مصرى ١٩/٤ ♩ = ٨٤



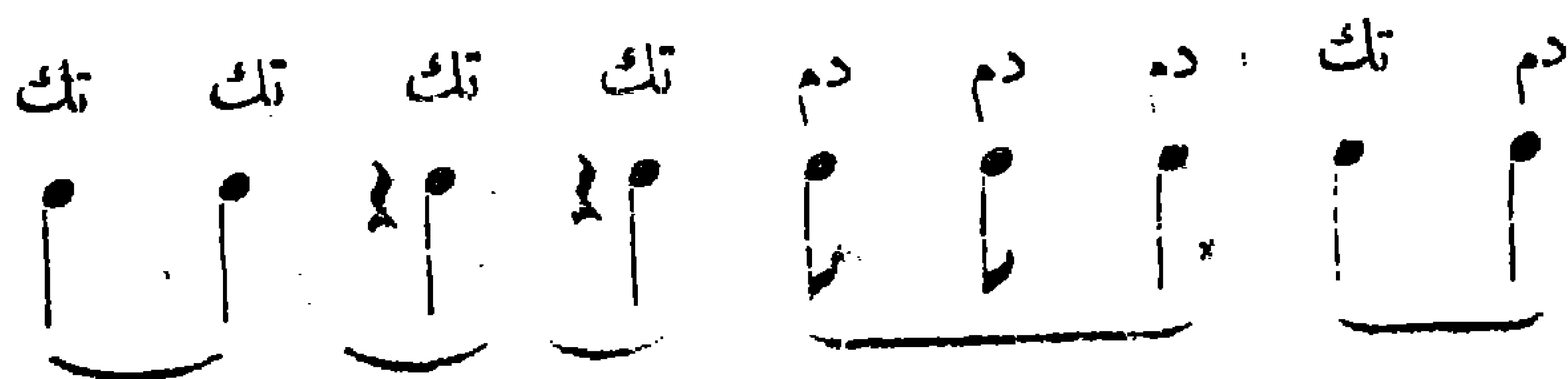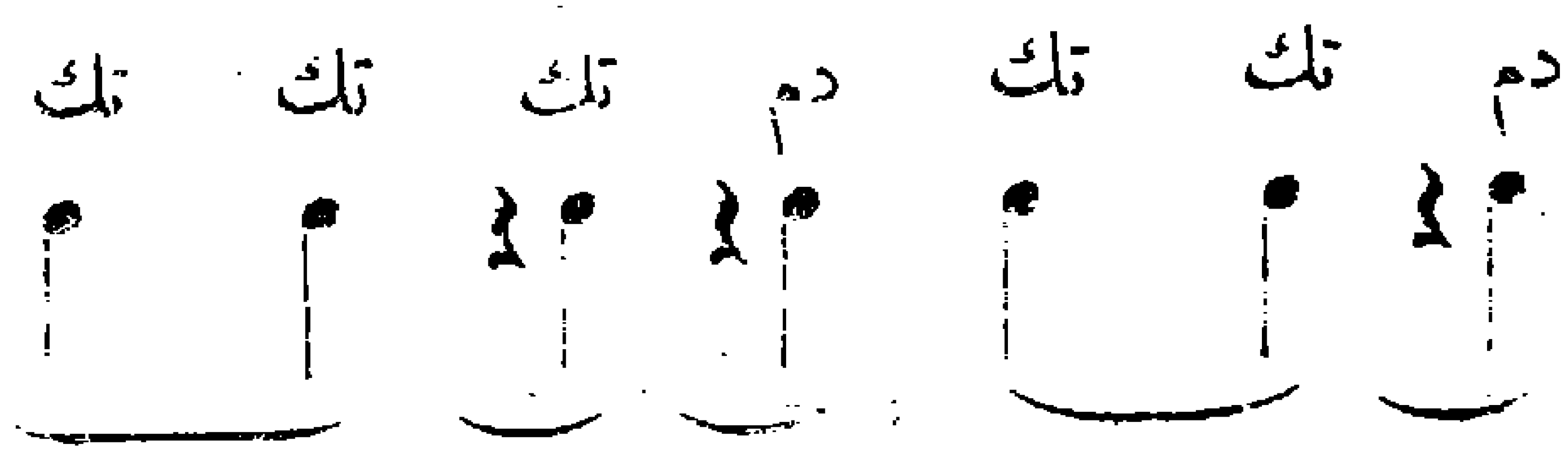


٧٦) أصول فاخته تركى ٢٠/٤ — ♩ = ٥٦



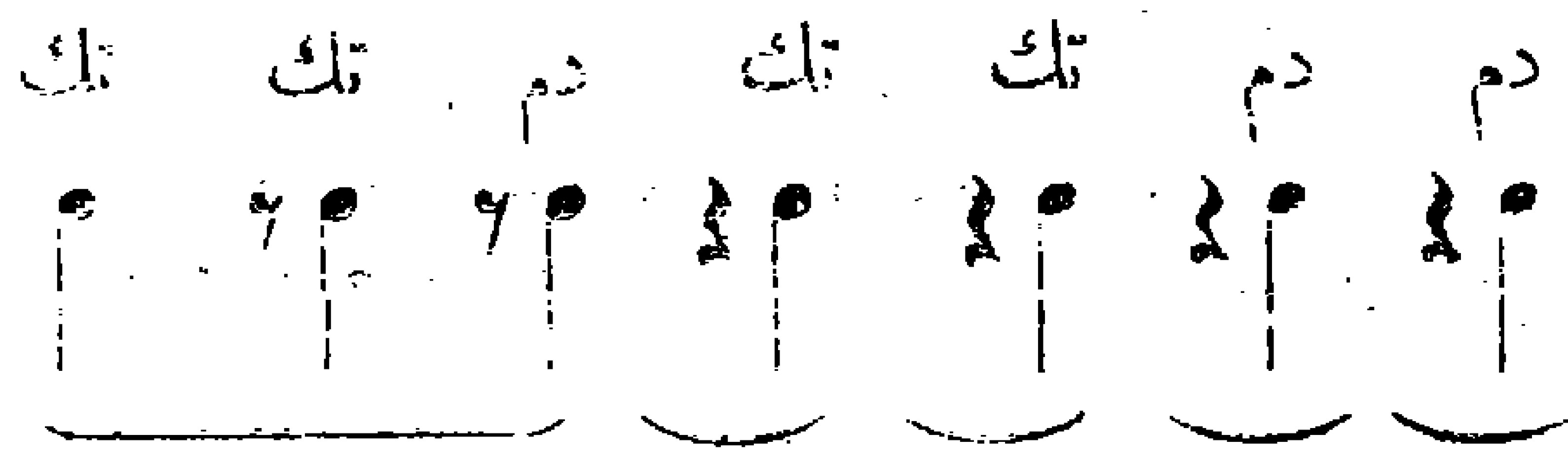
٧٧) أصول فاخته عربى ٢٠/٤ — ♩ = ٥٢

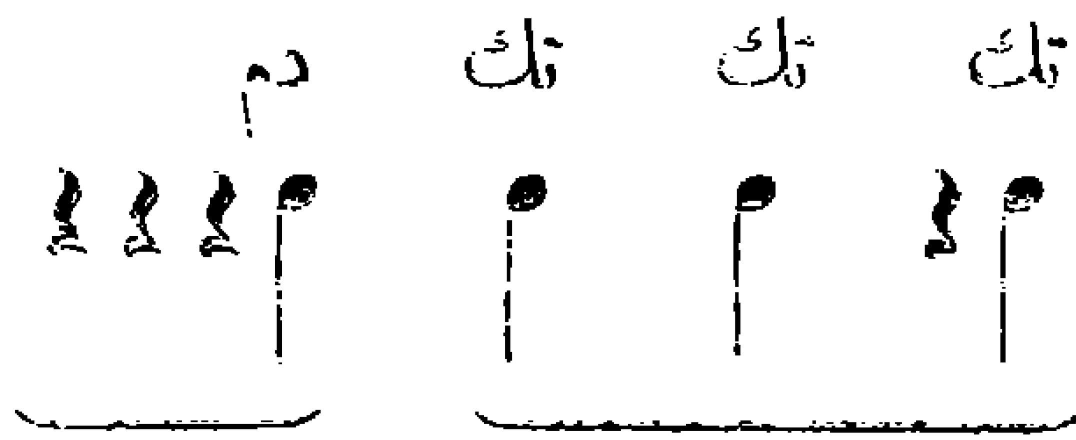
رواية أولى





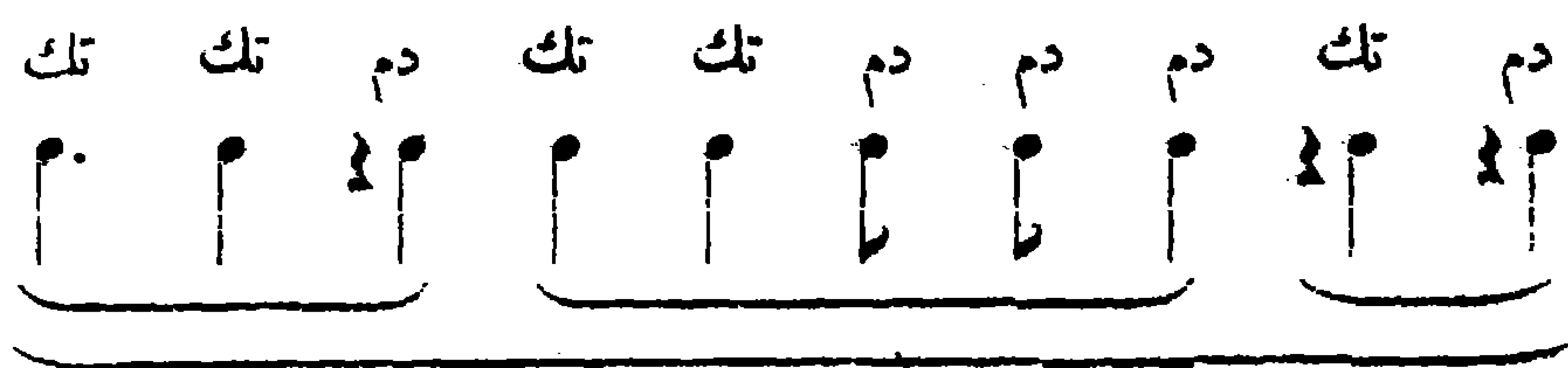
رواية ثانية





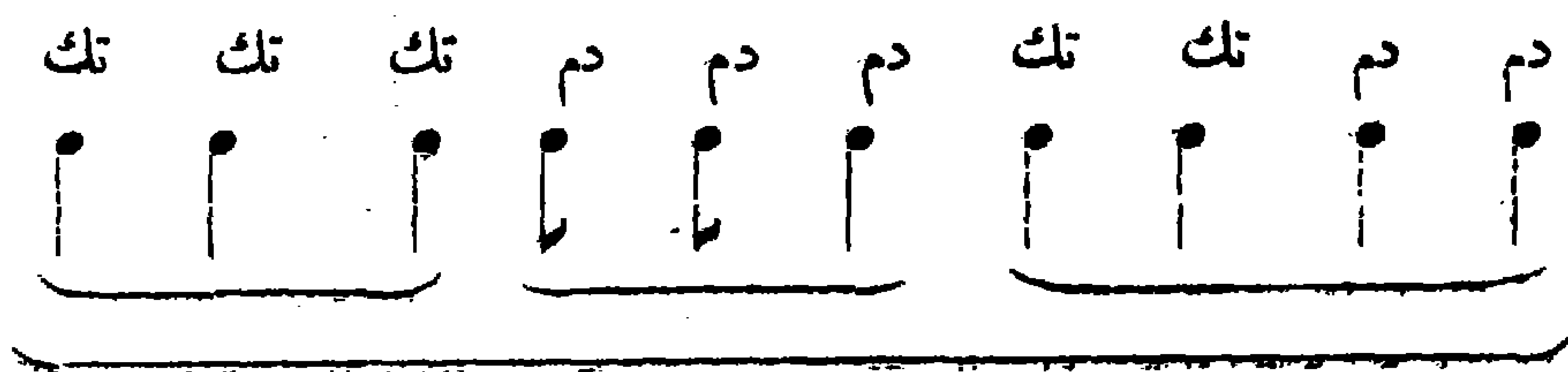
وهو مركب من « وزنين »

الأول نيم ورش $\frac{12}{4}$



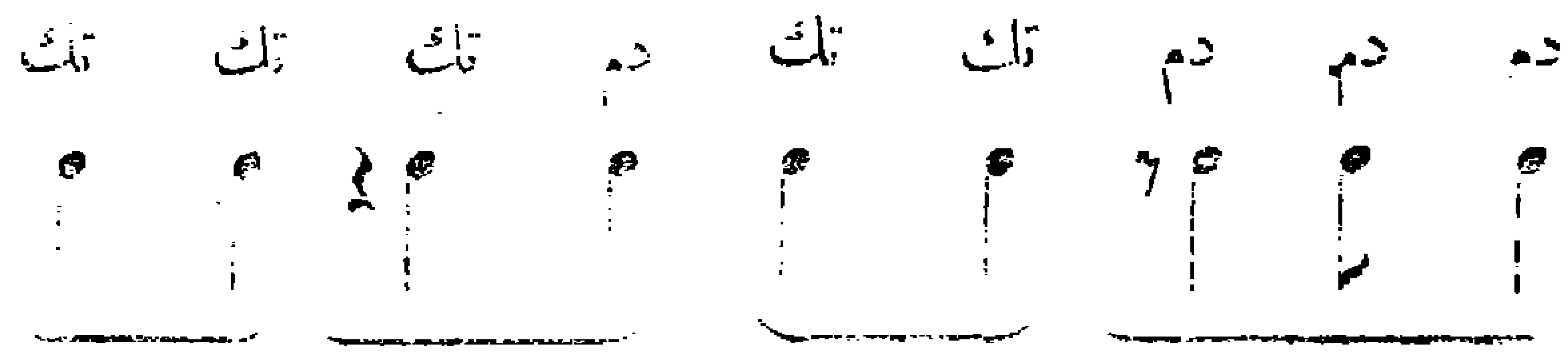
نيم ورش

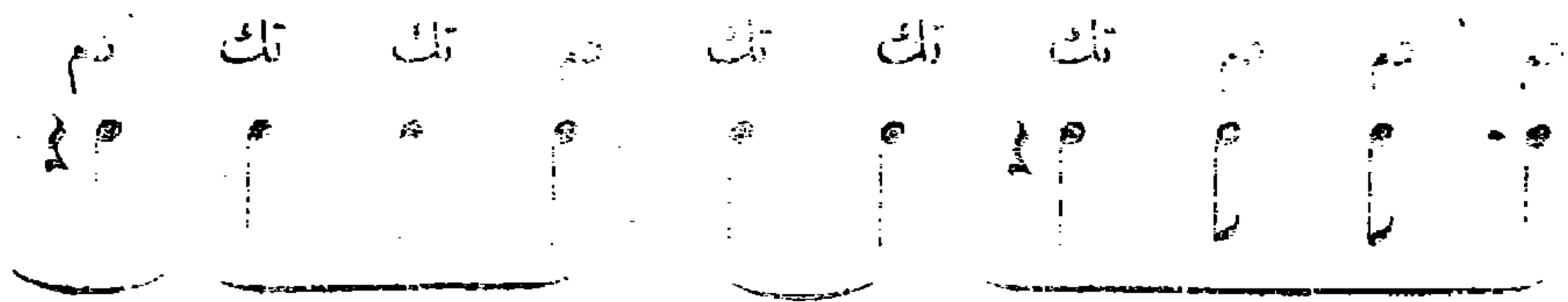
الثانى نيم روان $\frac{9}{4}$



نيم روان

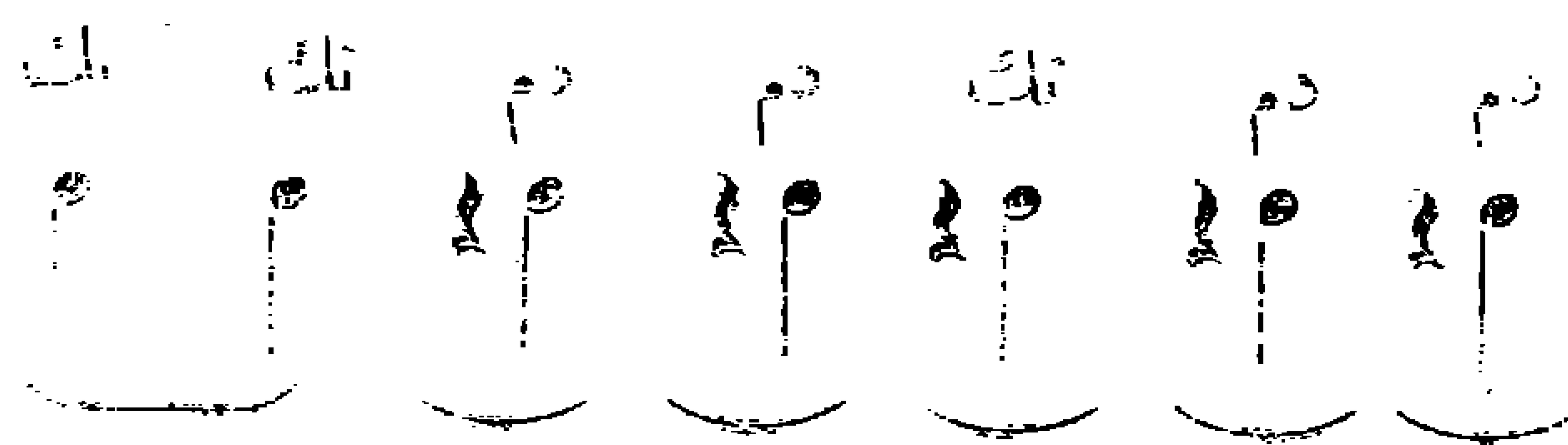
٧٩) أصول طره $\frac{٢١}{٤}$ ♩ = ٧٦





---

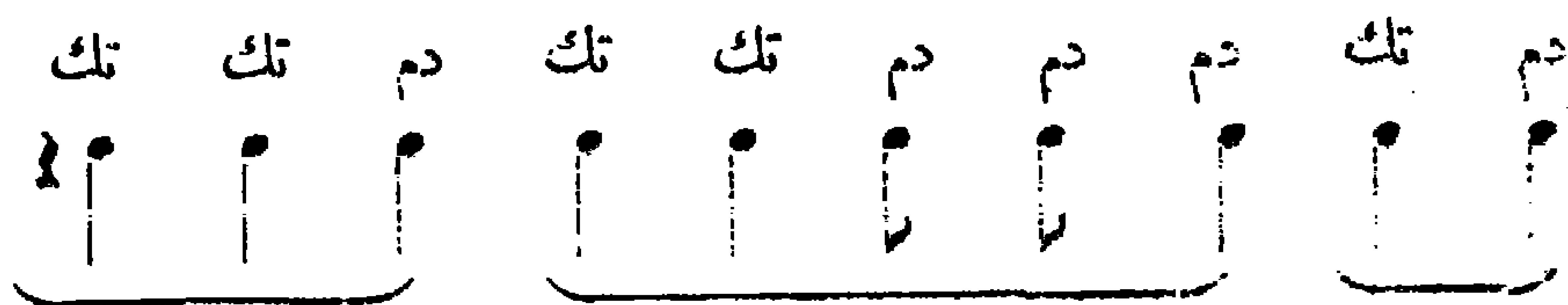
٨) أصول رهج $\frac{١١}{٤}$ = ٧٦

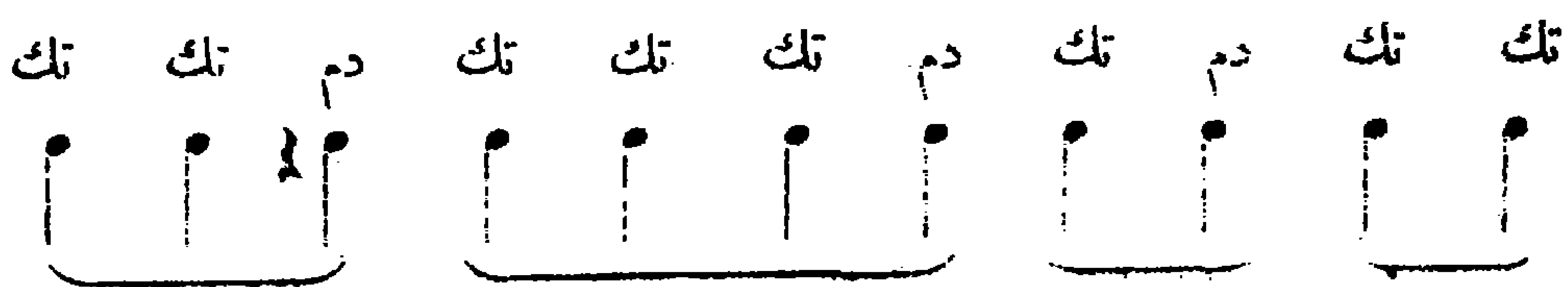






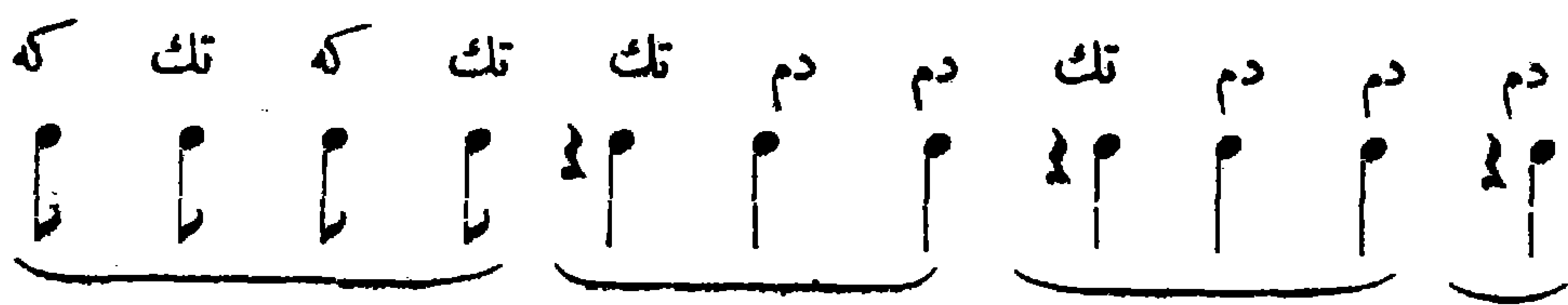
٨١) أصول هزج عربي $\frac{22}{4}$ (رواية اولى) ♩ = ٧٢

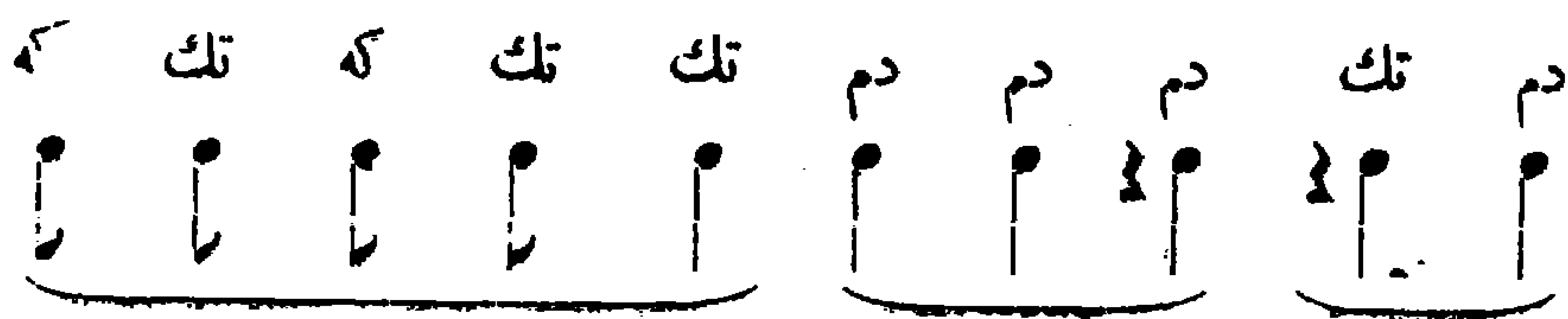




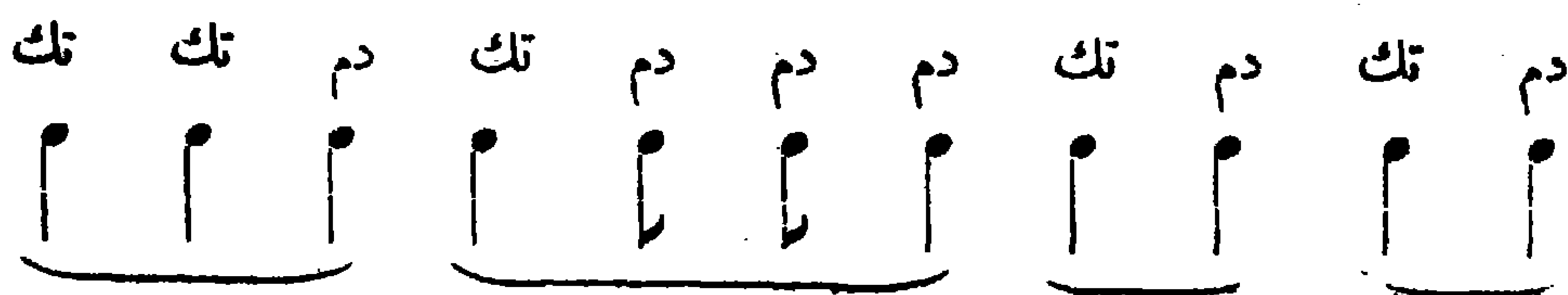


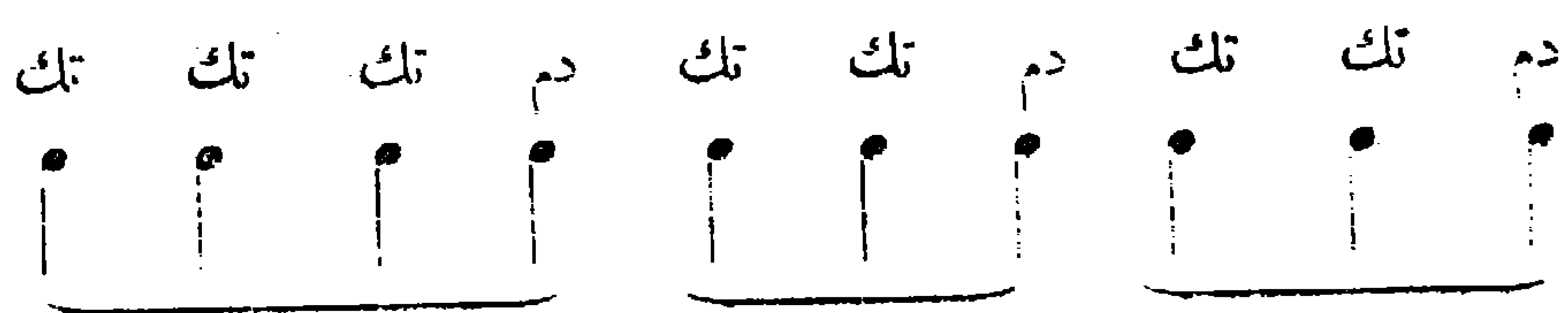
٨٢) أصول هزج عربى $\frac{٢٢}{٤}$ (رواية ثانيه) ♩ = ٧٢

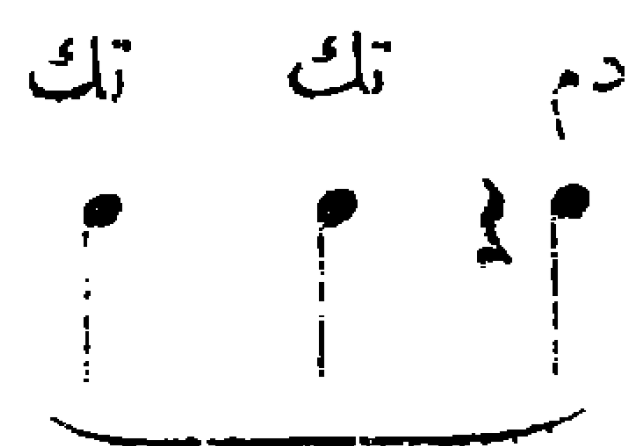




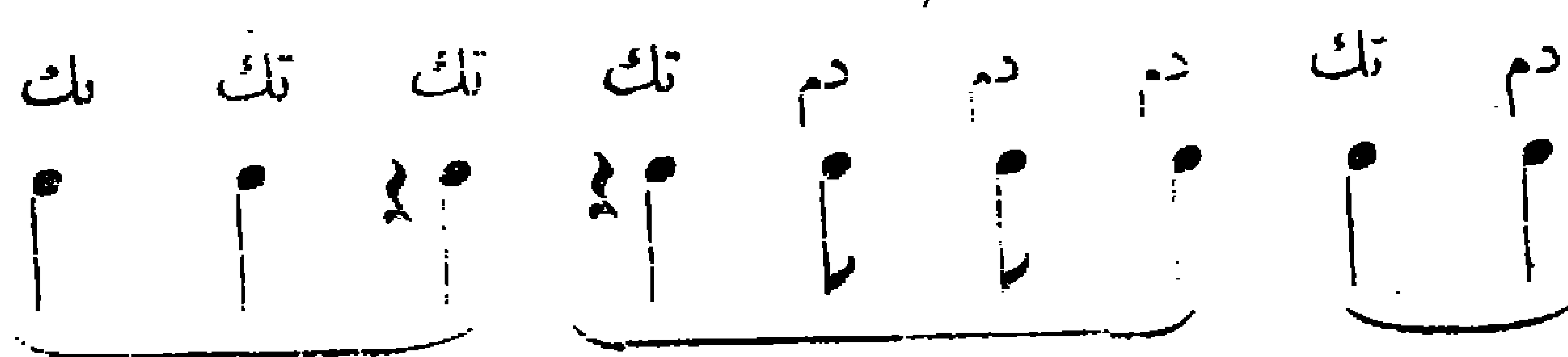
٨٣) أصول الأربعة والعشرين حلبى $\frac{٢٤}{٤}$ ♩ = ٦٠
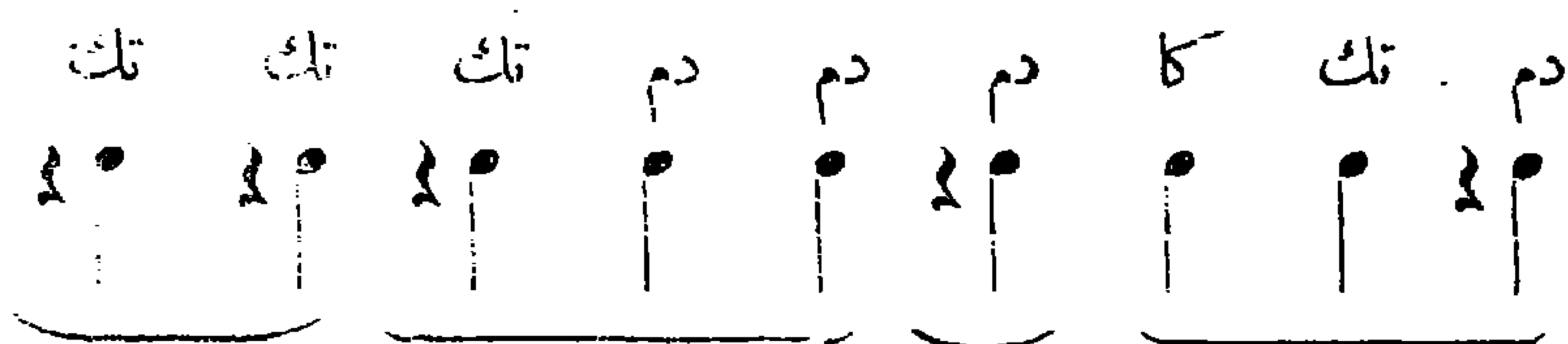






٨٤) أصول شنبر حلبى ٢٤/٤ ♩ = ٦٦

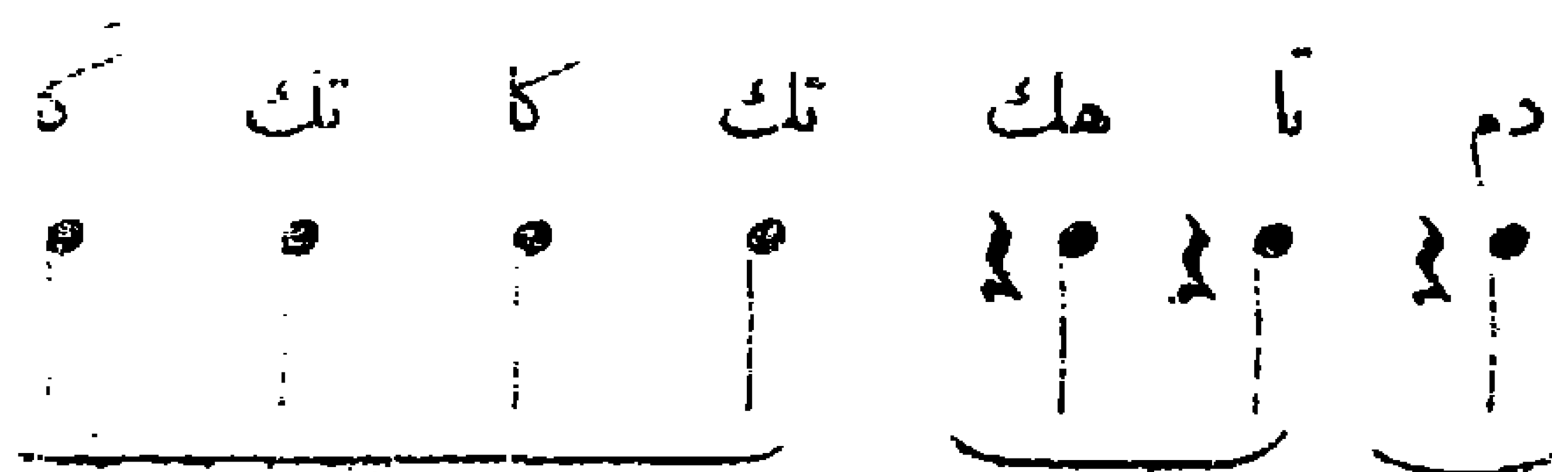




---

٨٥) أصول شنبر تركي ♩ = ٦٦

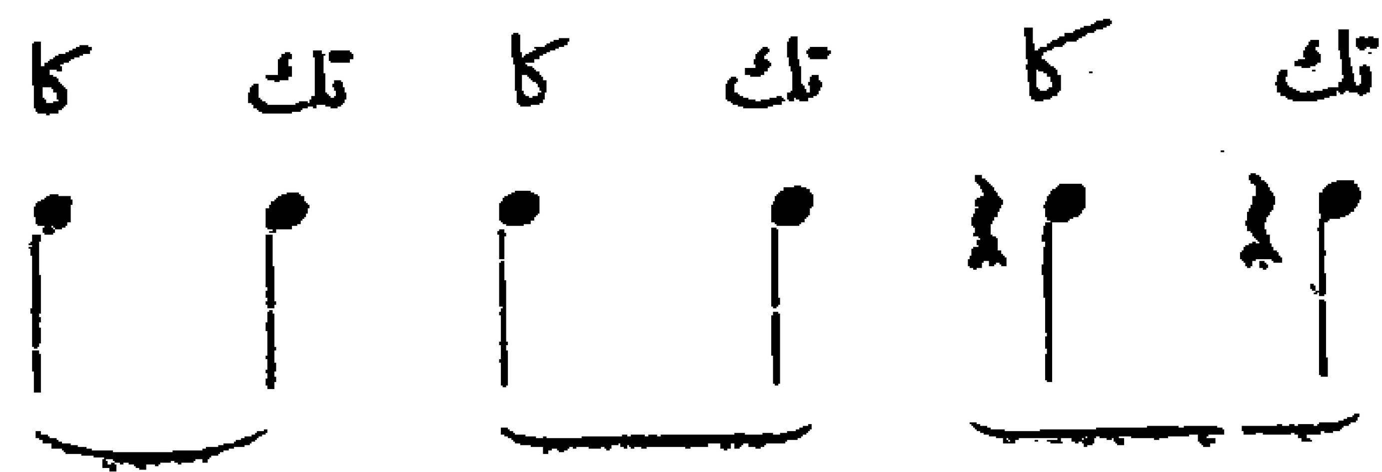




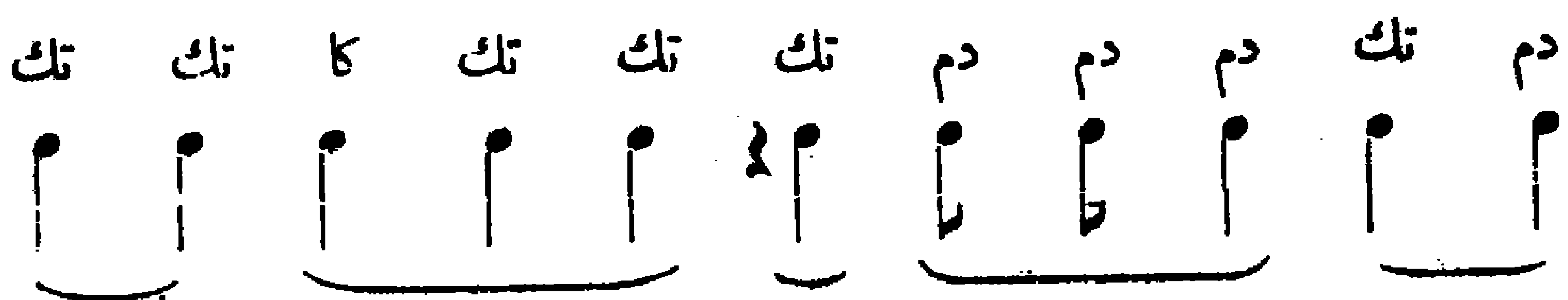
---

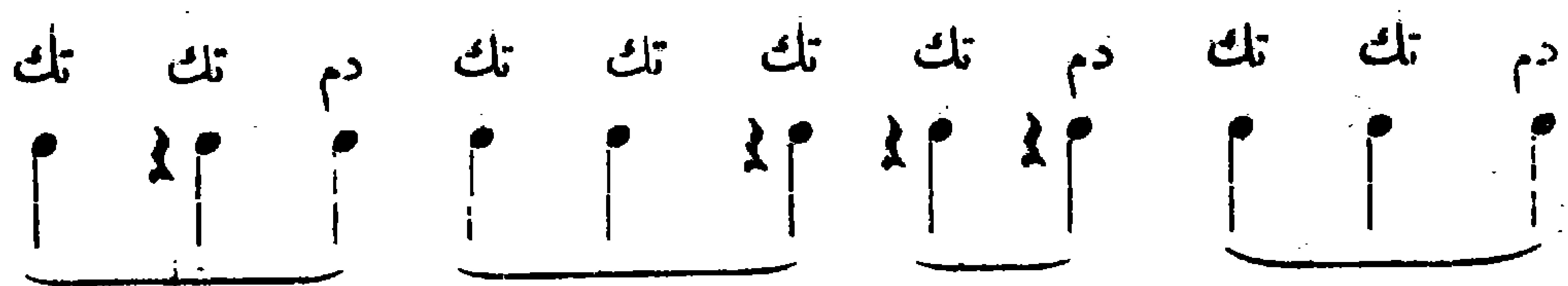
٨٦) أصول فرنكچين (فرنكشين) تركي $\frac{24}{4}$ ♩ = ٧٢



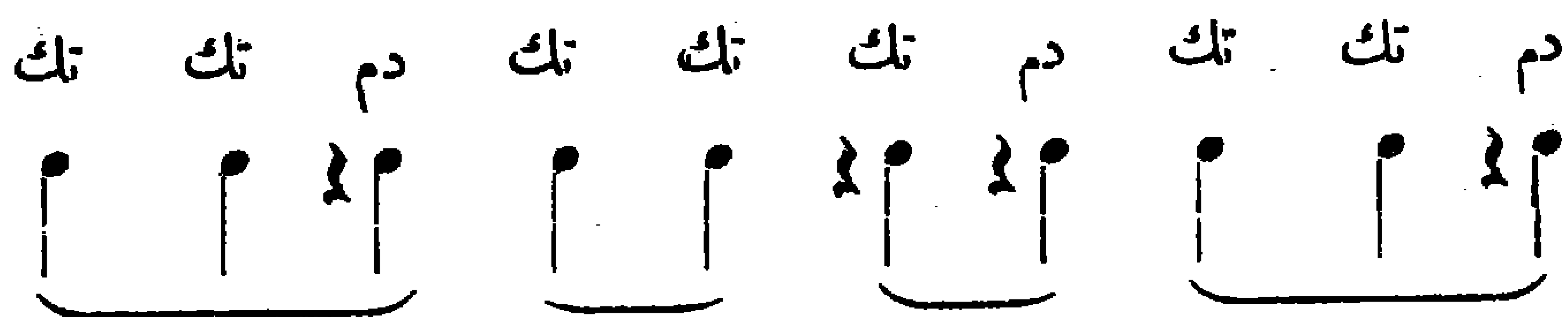


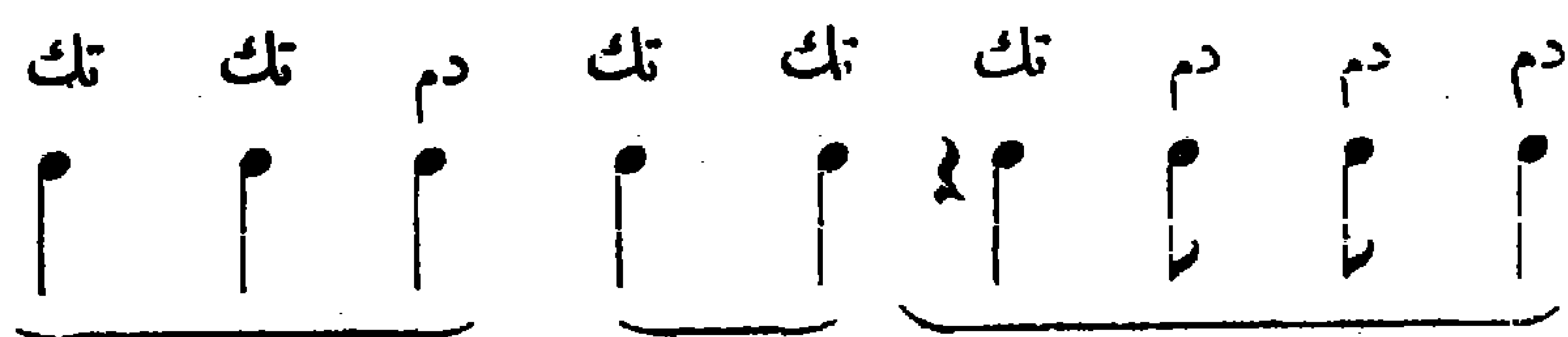
٨٧) أصول ورش $\frac{26}{4}$ ♩ = ٦٦

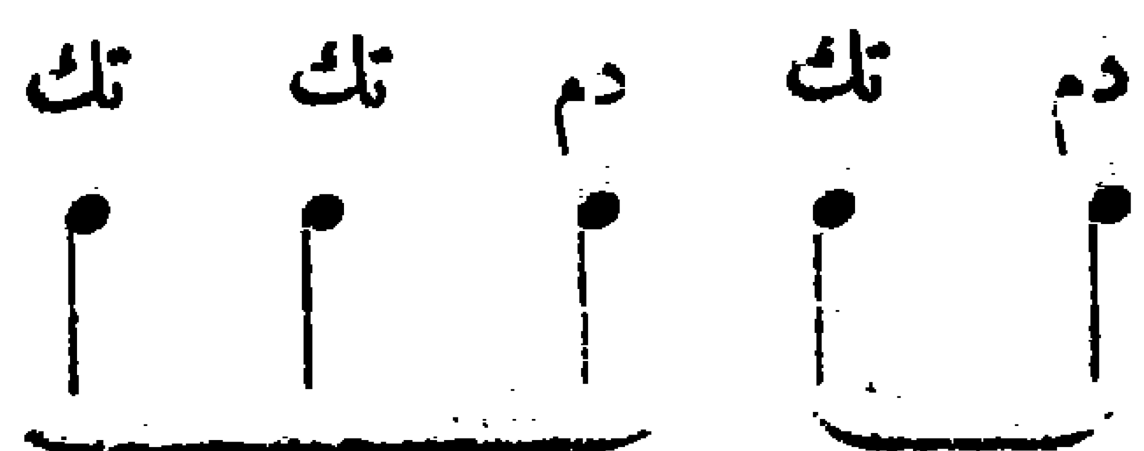




٨٨) أصول رمل حلبي ٢٨/٤ ♩ = ٦٦







رواية أولى

دم دم تك دم تك تك كه دم تك تك

تك دم دم تا هك تك كا تك كا

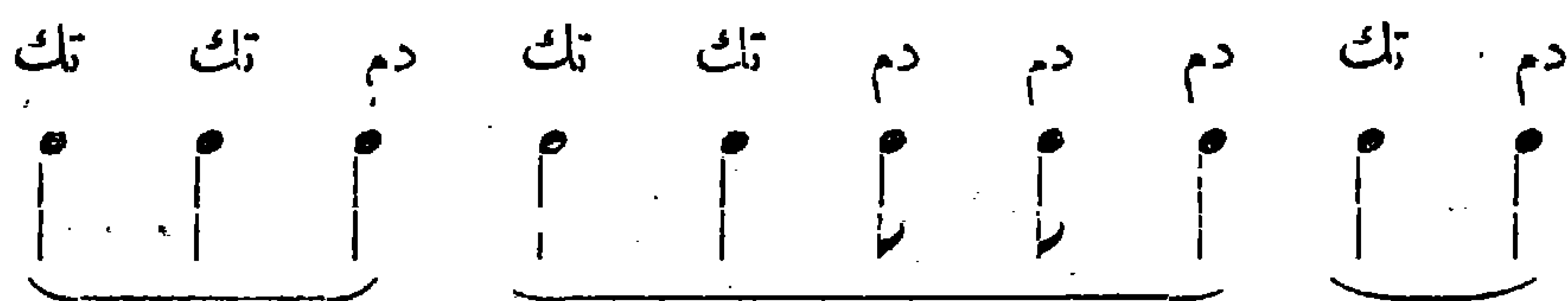
رواية ثانية

دم دم تك دم تك تك كا دم

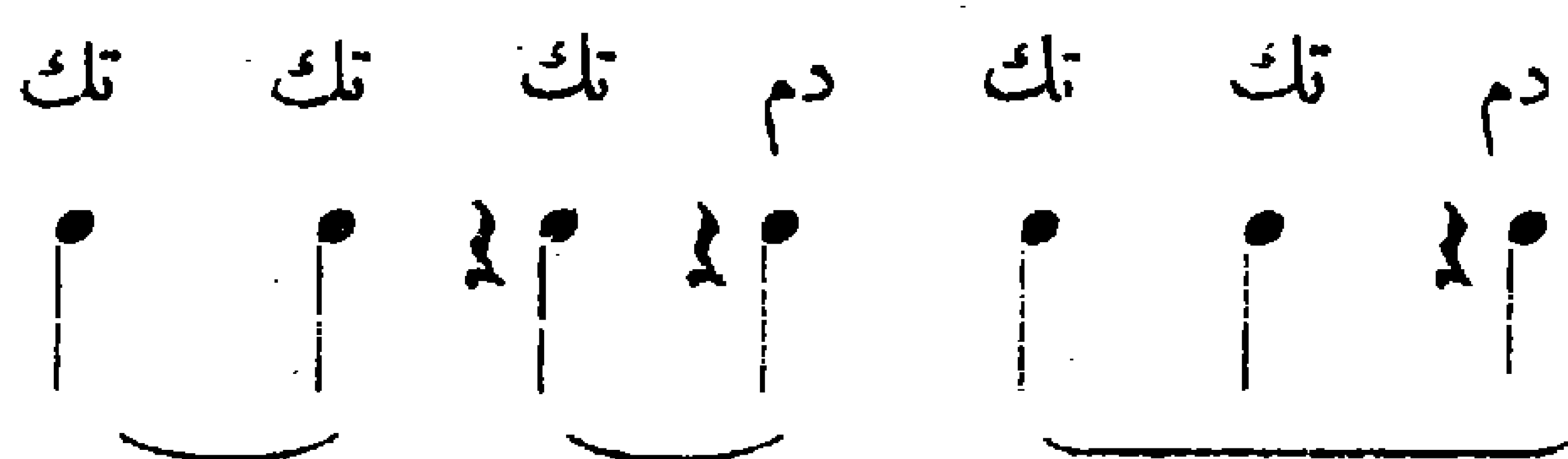
تك تك دم تا هك ت كا ت كا

٩٠) أصول دور كبير حلبي $\frac{28}{4}$

♩ = ٦٩







وعليه من الموشحات (ياغزالاً ماس تيها بالعجب)

---

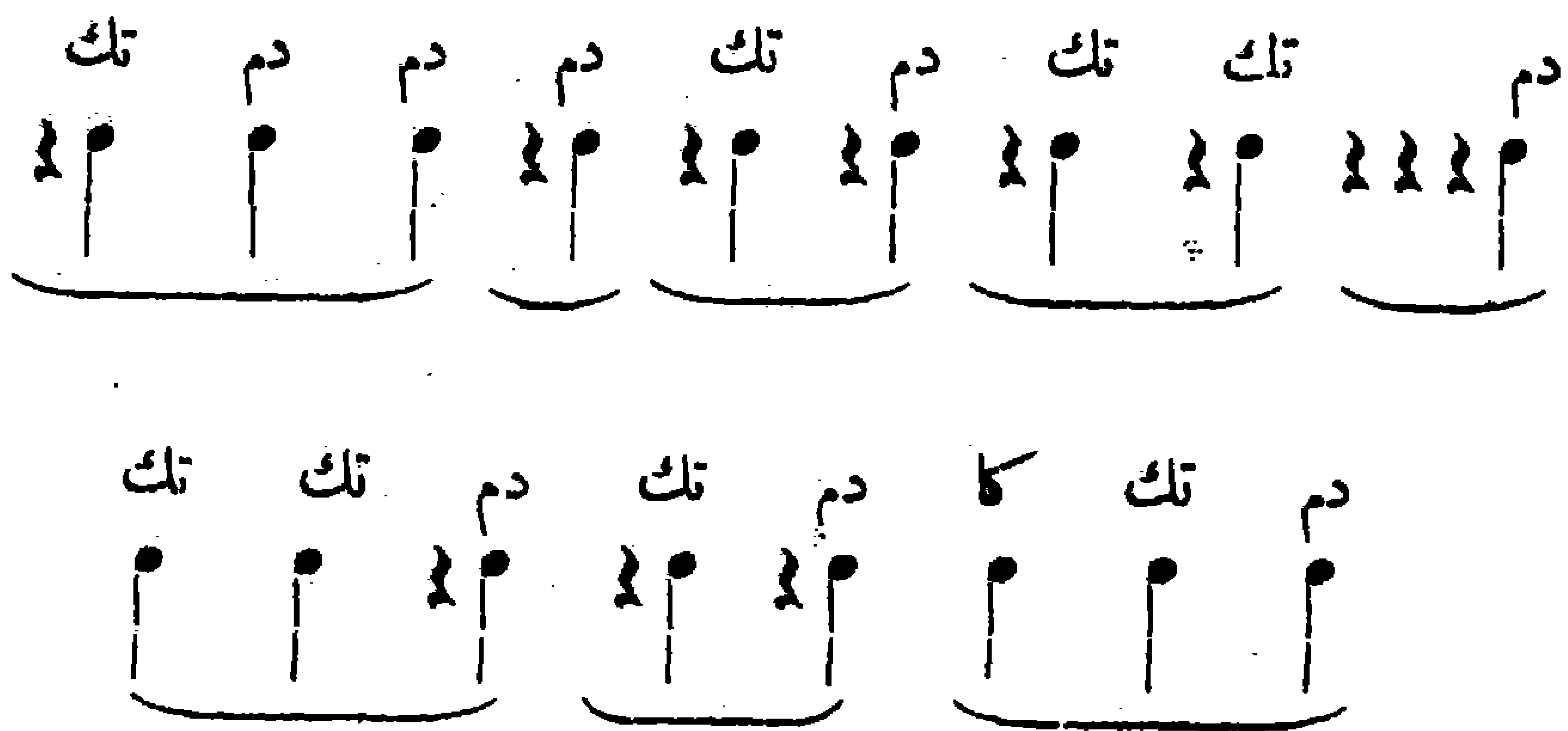
٩١) أصول محجر مصدر $\frac{28}{4}$

♩ = ٦٩



معلوم بمصر وسوريا

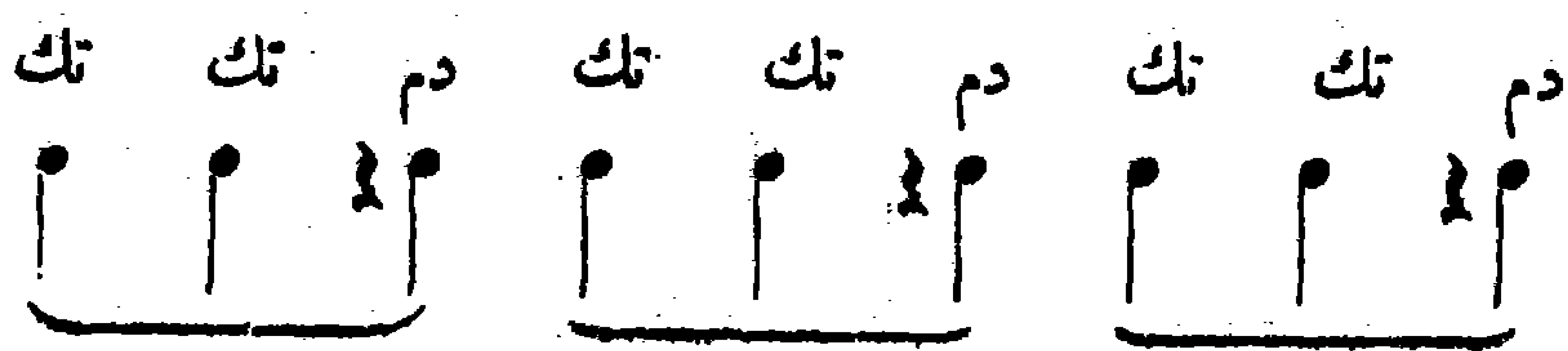
٩٢) أصول ترك زرب ٢٩/٤ ♩ = ٨٤



وعليه من الموشحات (نقط المزن اللآلى)

---

٩٣) أصول خفيف عربى ٣٢/٤ ♩ = ٨٤



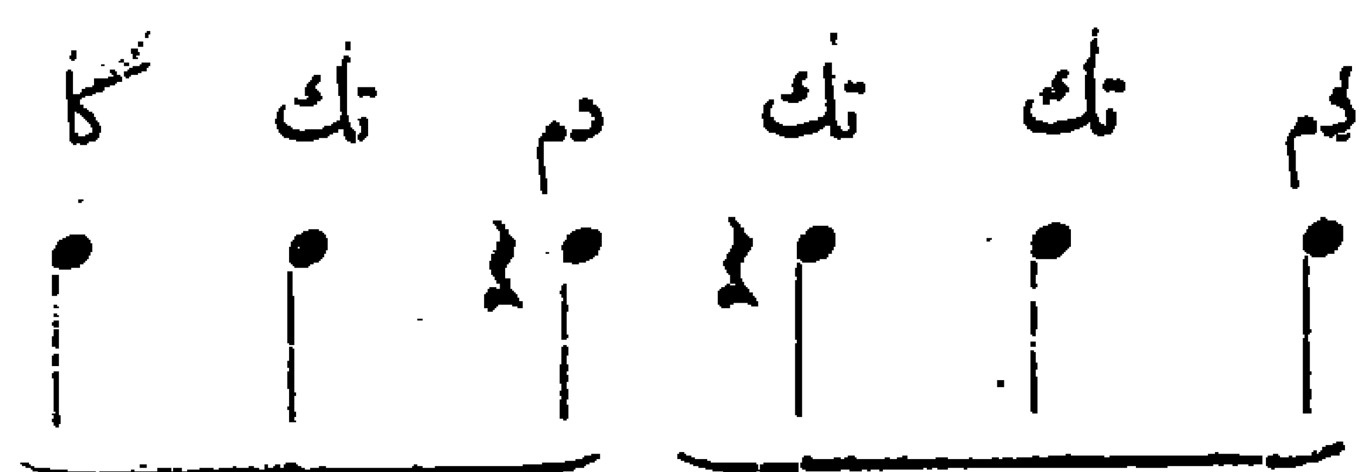
دم تك تك دم تك تك ذم ذم ذم تاك تك

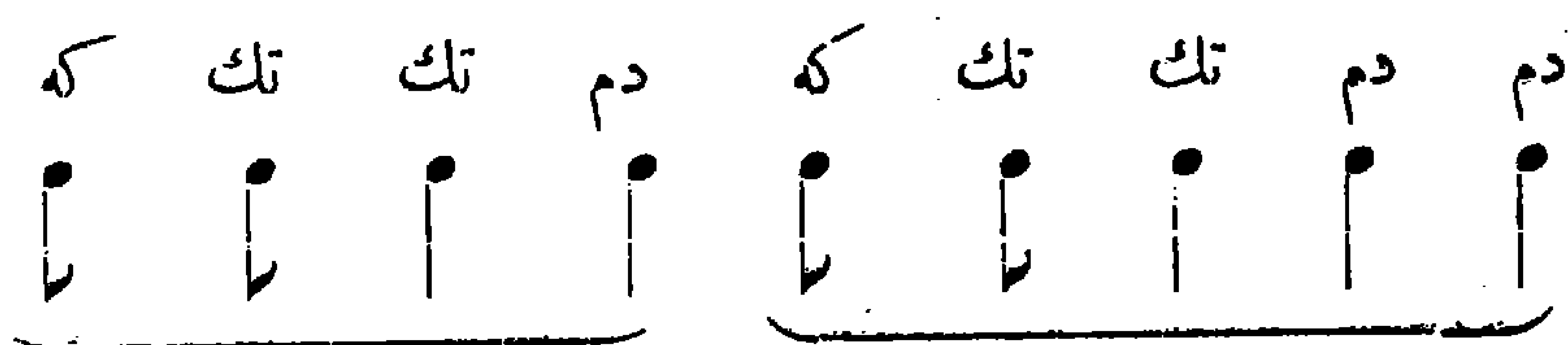
دم تك تاك دم تك دم تك تك

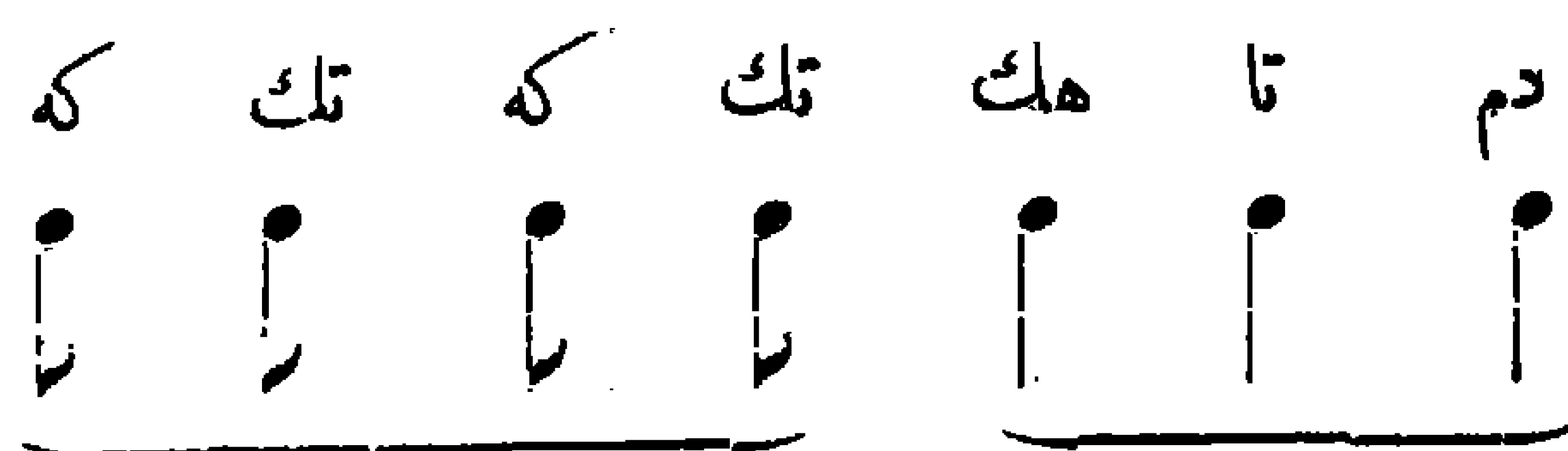
---

٩٤) أصول خفيف تركي ٣٢/٤ ♩ = ٨٠

دم تك تك دم تك تك دم تك كا



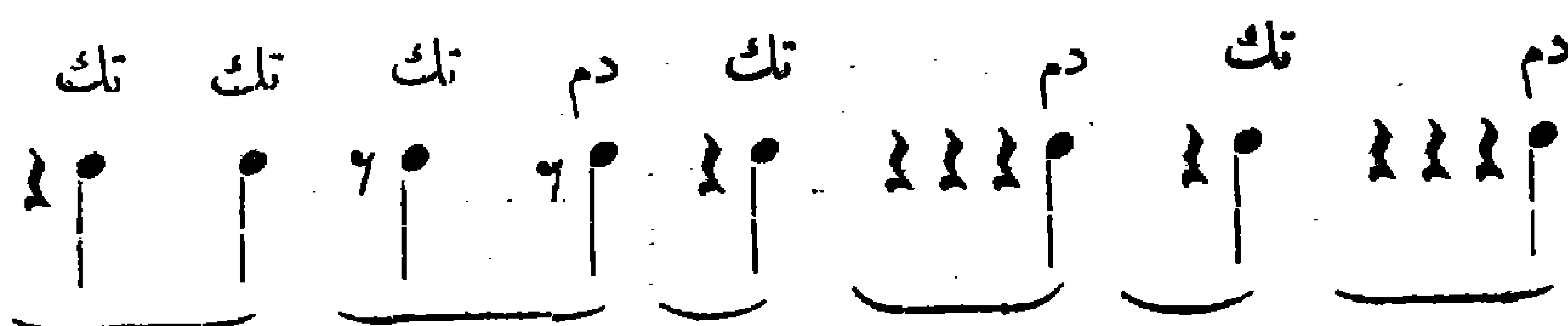




وعليه بيشرو من مقام رونق نما

---

٩٥) أصول ورشان عربي ٣٢/٤ ♩ = ٨٠

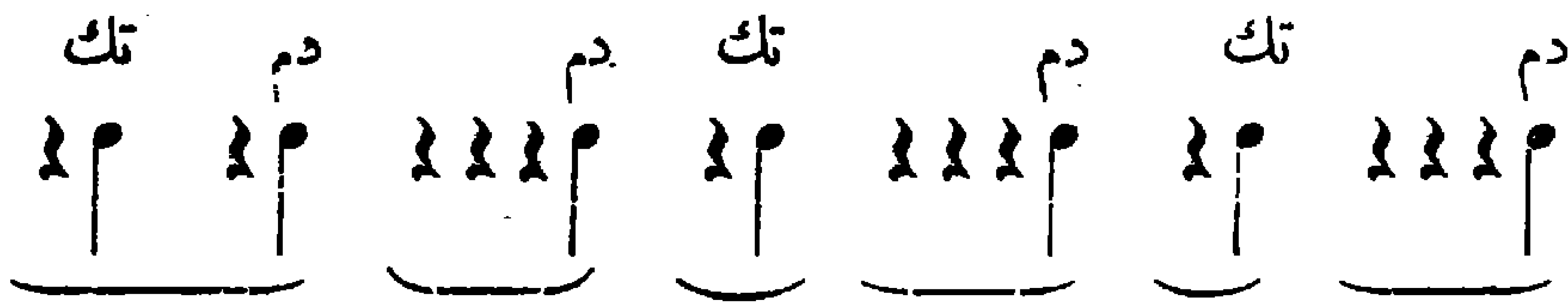


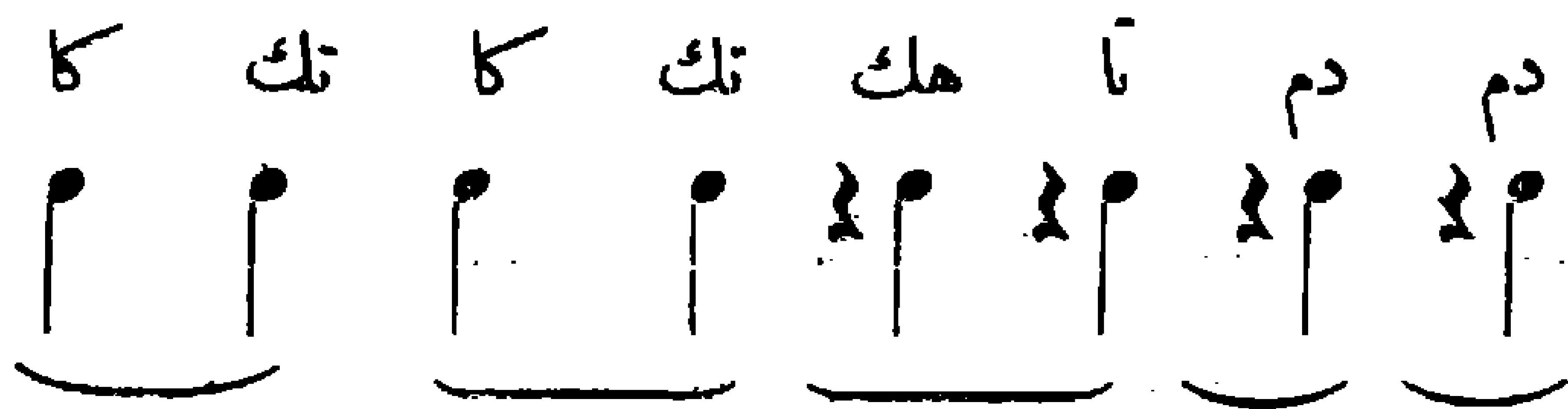


وعليه موشحة من مقام البياتي (قاتلي بغنج الكحل)

---

٩٦) أصول برفشان تركى $\frac{٣٢}{٤}$ = ٨٠





وعليه من جملة الألحان بيشرو من مقام عجم مرصع

٩٧) أصول مخمس تركى $\frac{٣٢}{٤}$ ♩ = ٨٠

دم تك كا دم تك دم دم تك تك كا

دم تك تك كا دم تا هك تك كا تك كا

---

٩٨) أصول فرع $\frac{٣٢}{٤}$ ♩ = ٧٦

دم تك كا دم تك دم تك تك كا

دم تا هك تك كا تك كا

عليه بيشرو قديم من مقام النكريز

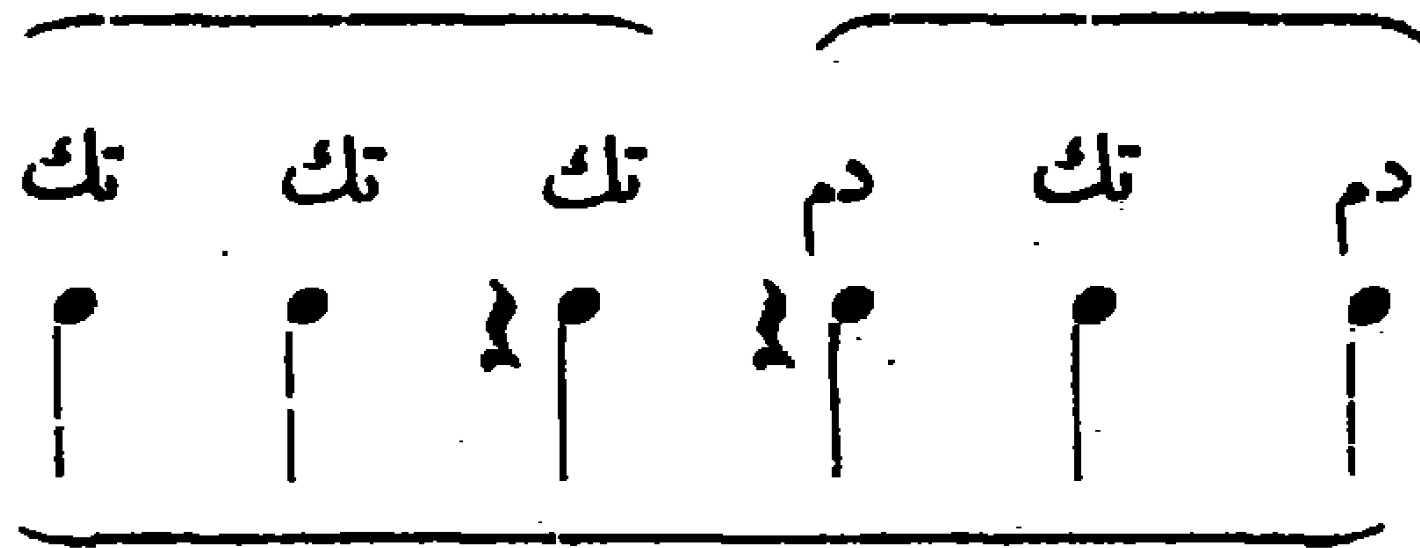
٩٩) أصول نقش الستة والثلاثين $\frac{٣٦}{٤}$

وهو مركب من ثلاثة اوزان

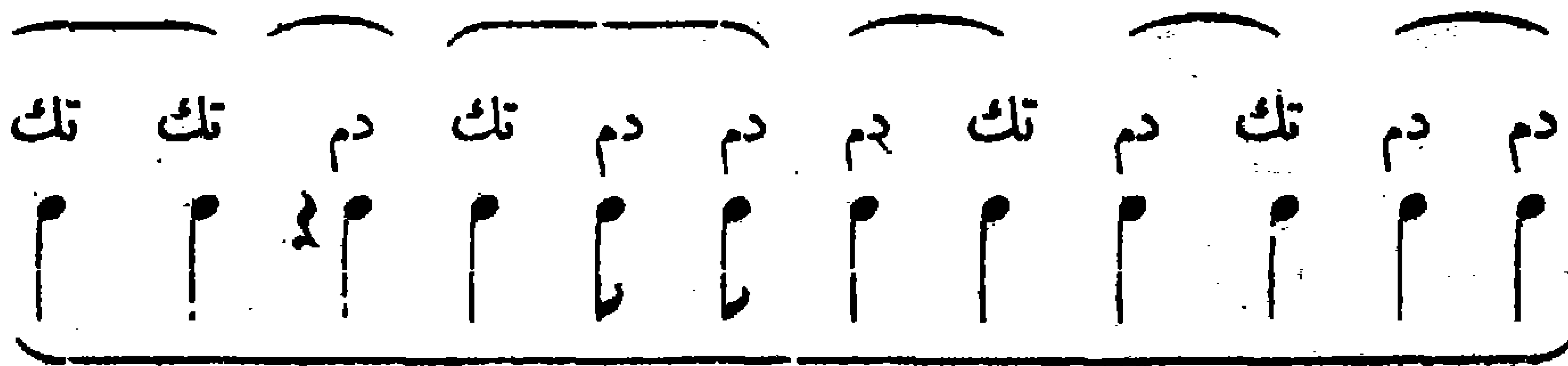
الاول — مخمس عربي $\frac{٨}{٤}$

الثانى — روان مصرى $\frac{١٢}{٤}$

الثالث — نصف مخمس تركى $\frac{١٦}{٤}$



مخمس عربى



روان مصرى



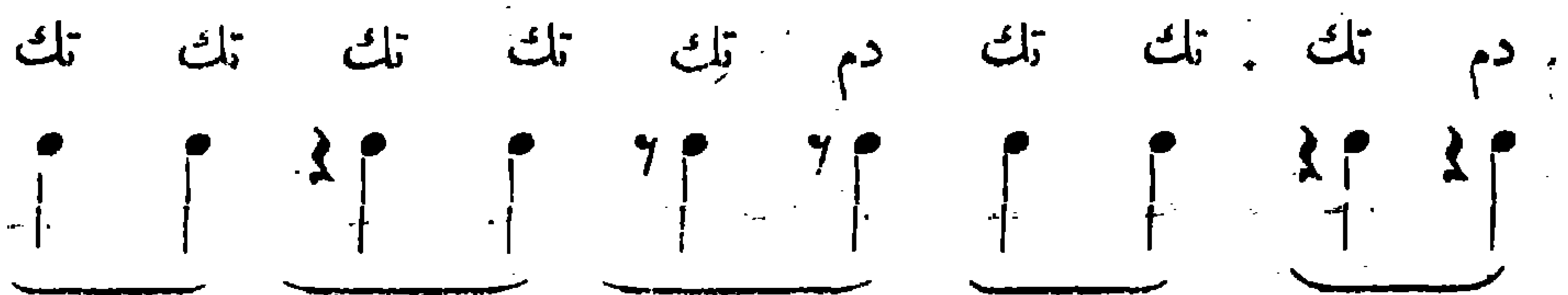
نصف مخمس تركى

وعليه من مقام الراست (أفراحنا دامت)

---

١٠٠) أصول الستة عشر (مصرى) $\frac{٣٢}{٤}$ ♩ = ٧٦





وعليه من مقام البسته نكار (نار العقد فى ثغره محكما)

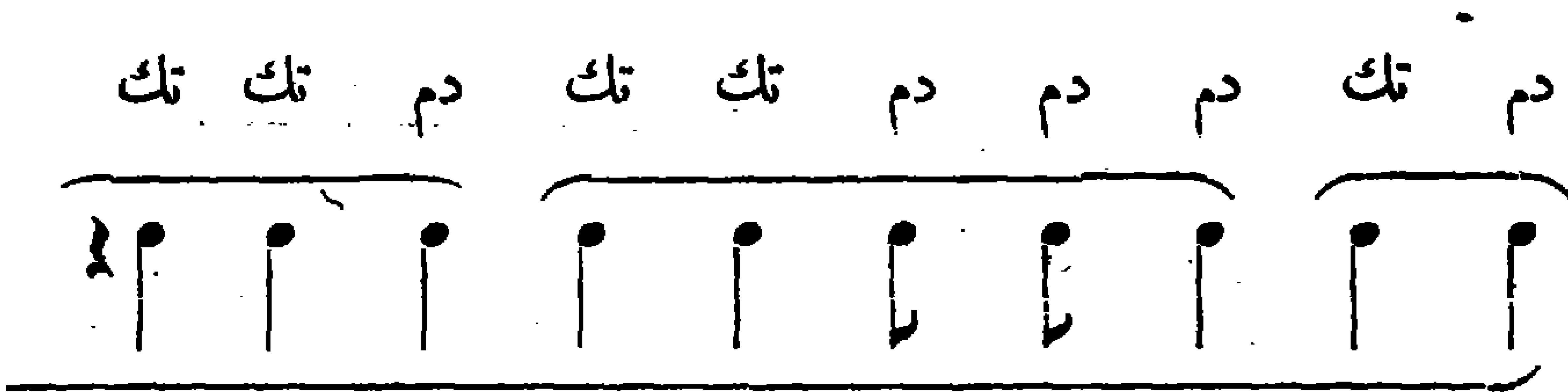
١٠١) أصول نقش الأربعين $\frac{٤٠}{٤}$
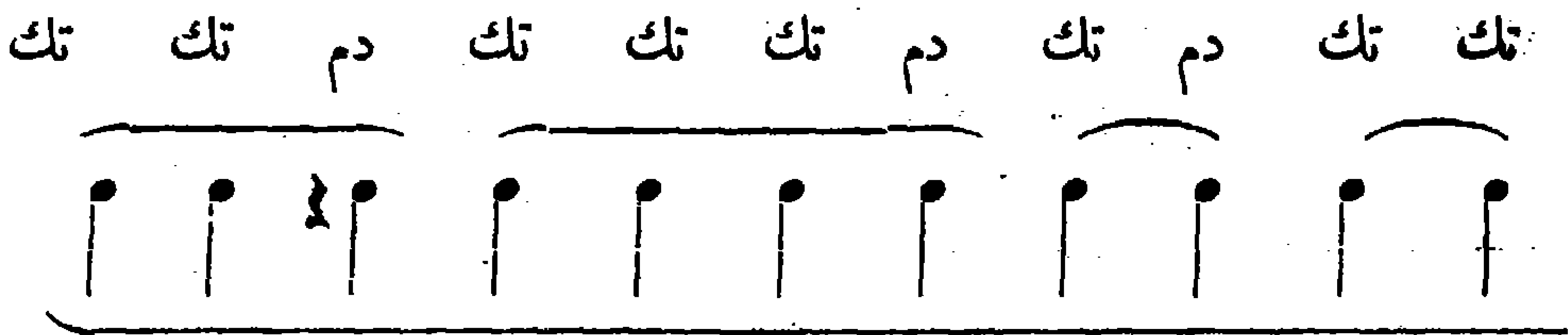
وهو مركب من ثلاثة ضروب

الاول ـ هزج $\frac{٣٢}{٤}$

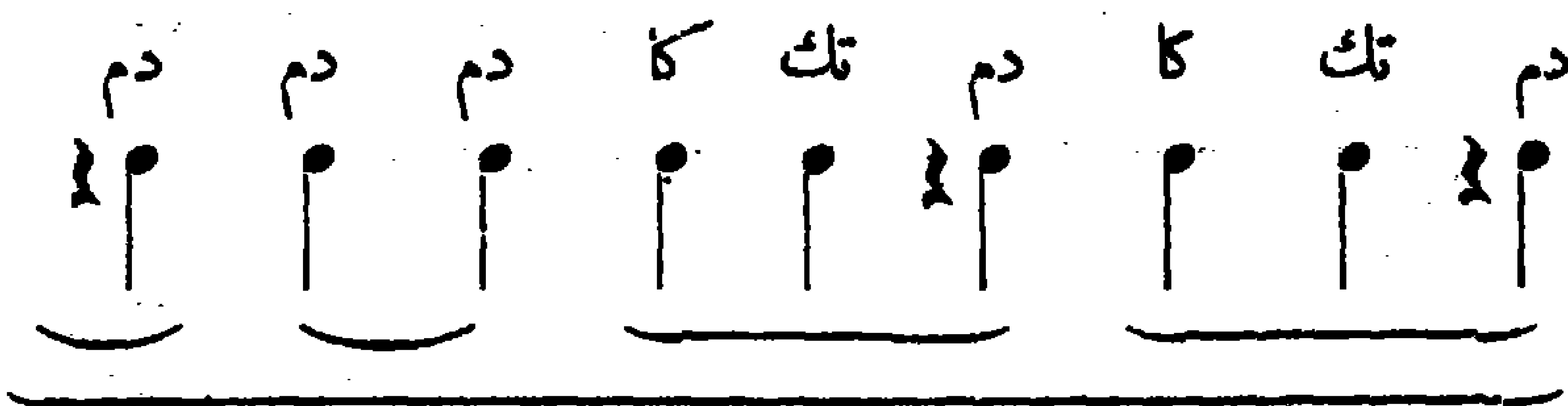
الثاني ـ مدور تركى $\frac{١٢}{٤}$

الثالث ـ مدور عربى $\frac{٦}{٤}$

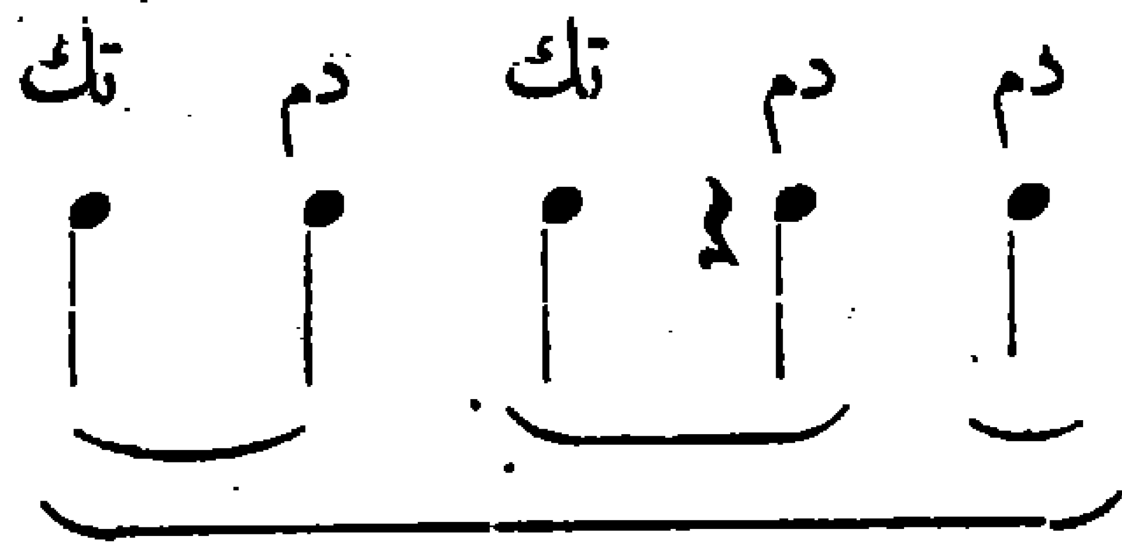




هزج



مـــدور تركي

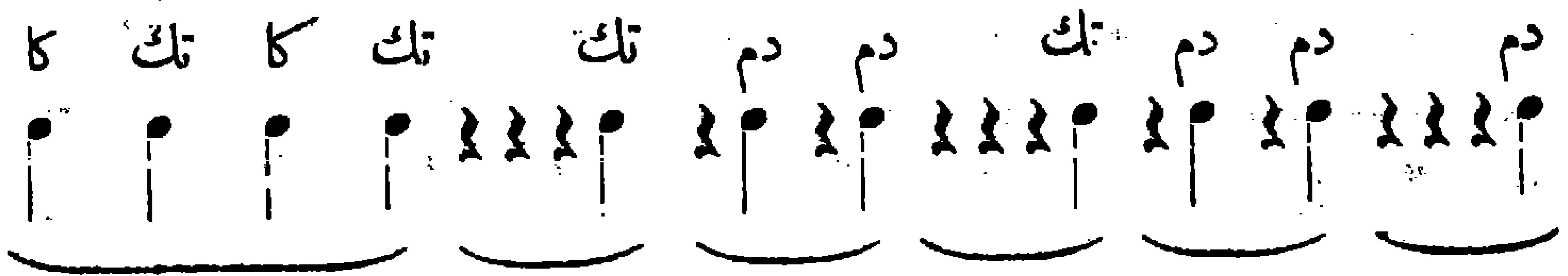


مـــدور عـــربى.

وعليه موشحة من مقام الحجاز كار (نبه الندمان صاح)

---

١٠٢) أصول هزج تركي ٤/٤ ♩ = ٨٤

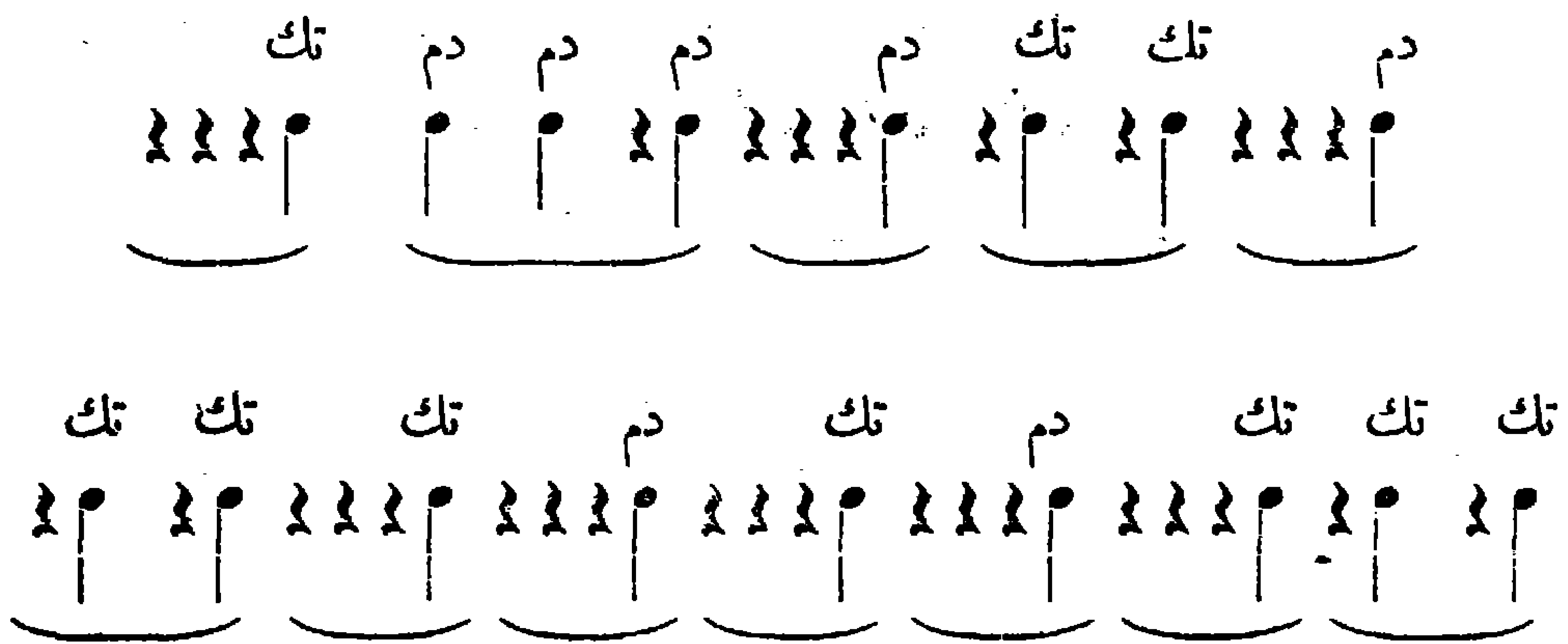




عليه بيشرو من مقام دوكاه

١٠٣) أصول شنبر مضاعف ويسمى جفته (شفته) شنبر $\frac{٤٨}{٤}$ 𝅗𝅥 = ٦٦

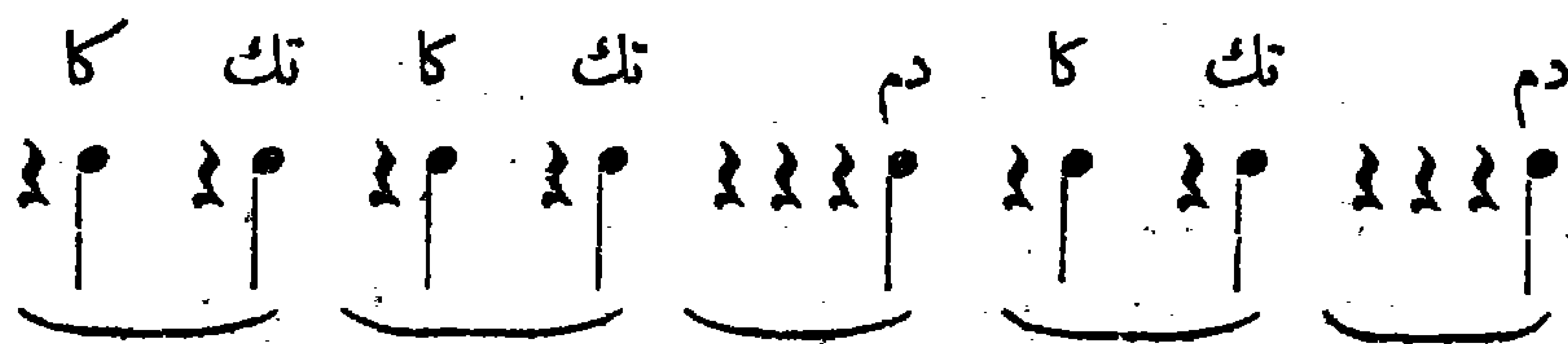
ويسمى الشنبر الكبير

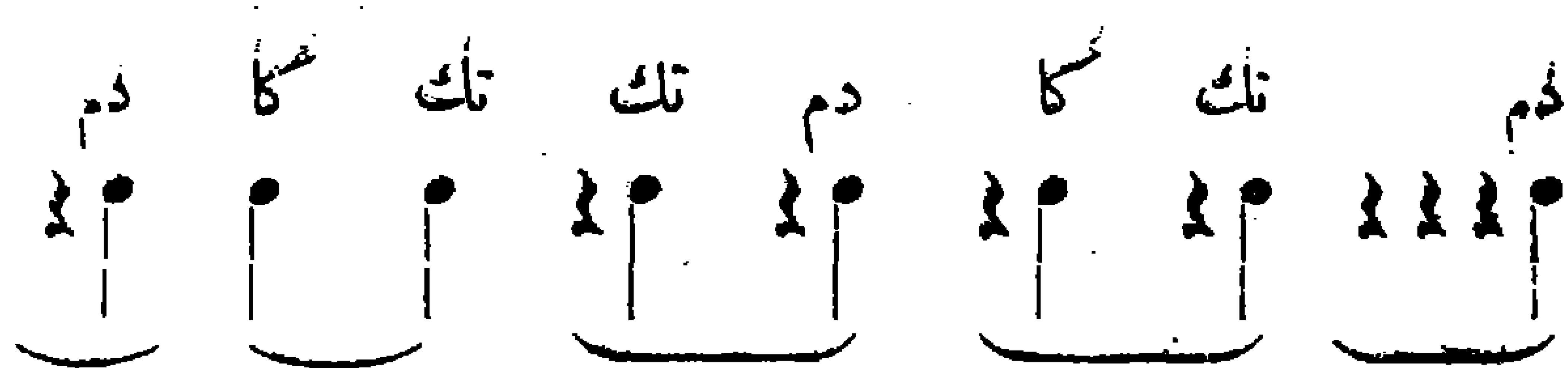


عليه موشحات كثيرة

---

١٠٤) أصول نيم ثقيل تركى $\frac{٤٨}{٤}$ 𝅗𝅥 = ٦٩







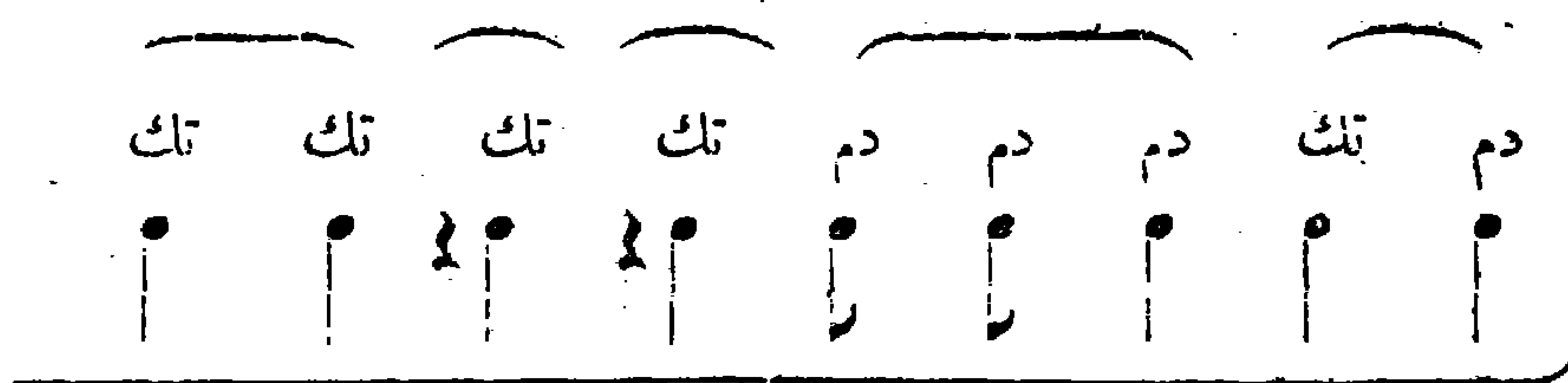
وعليه الموشحة (بدر حسن زار أخجل الأقمار)

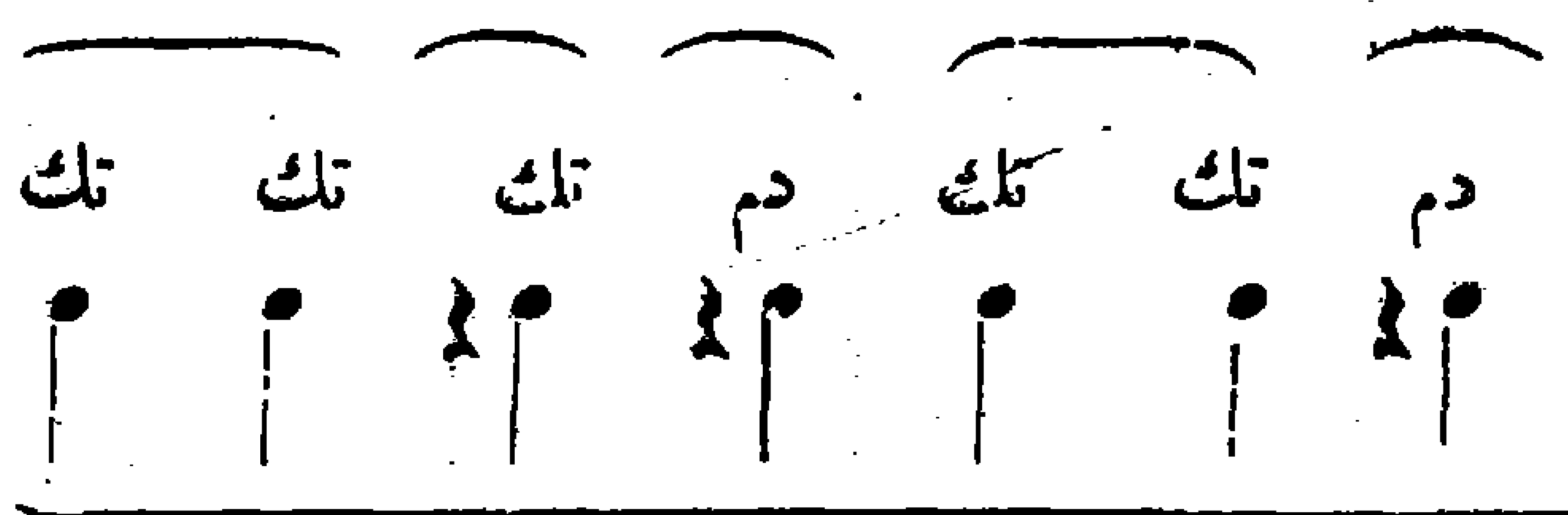
---

١٠٠) أصول نقش الأثنين وخمسين $\frac{٥٢}{٤}$

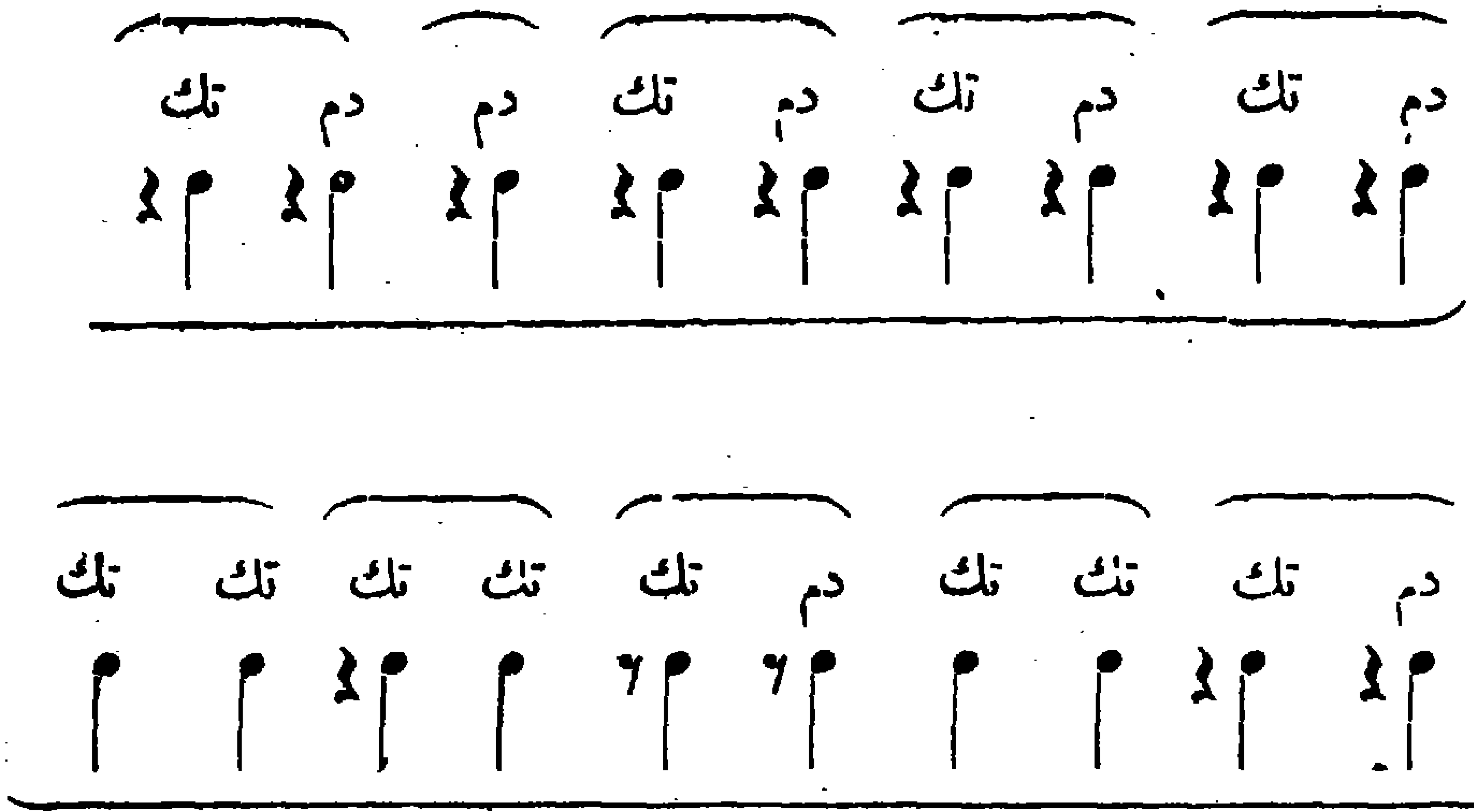
وهو مركب من وزنين :

الاول ـ فاخته عربي $\frac{٢٠}{٤}$





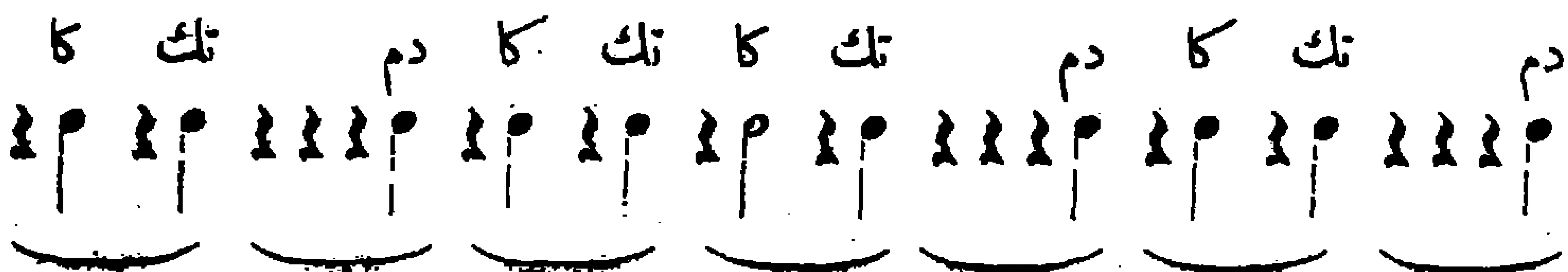
الثاني ـ السنة عشر المصرى ٣٢/٤

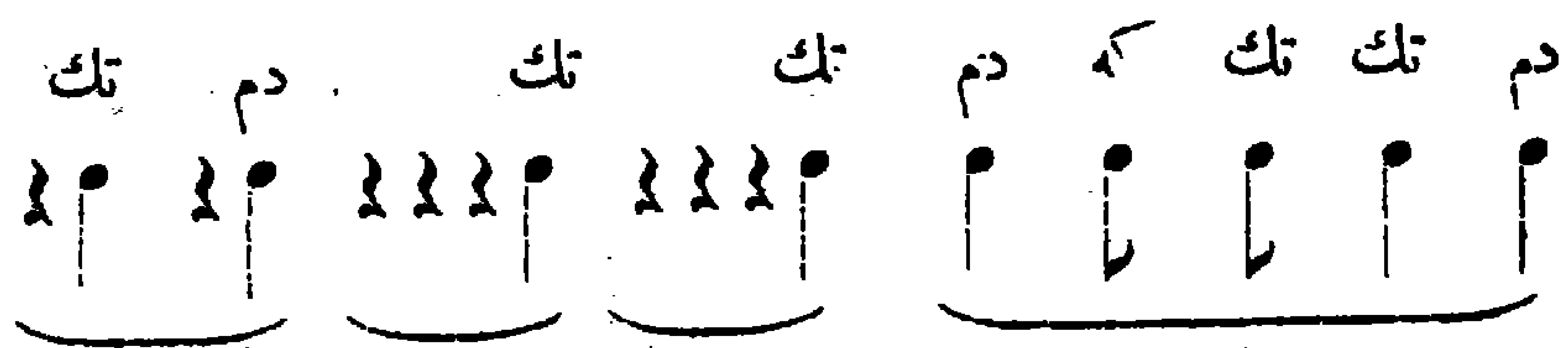


وعليه موشحة من مقام النهاوند (ياليلة الوصل وكاس العقار)

---

١٠٦) أصول رمل تركى ٢٦/٤   ♩ = ٦٦



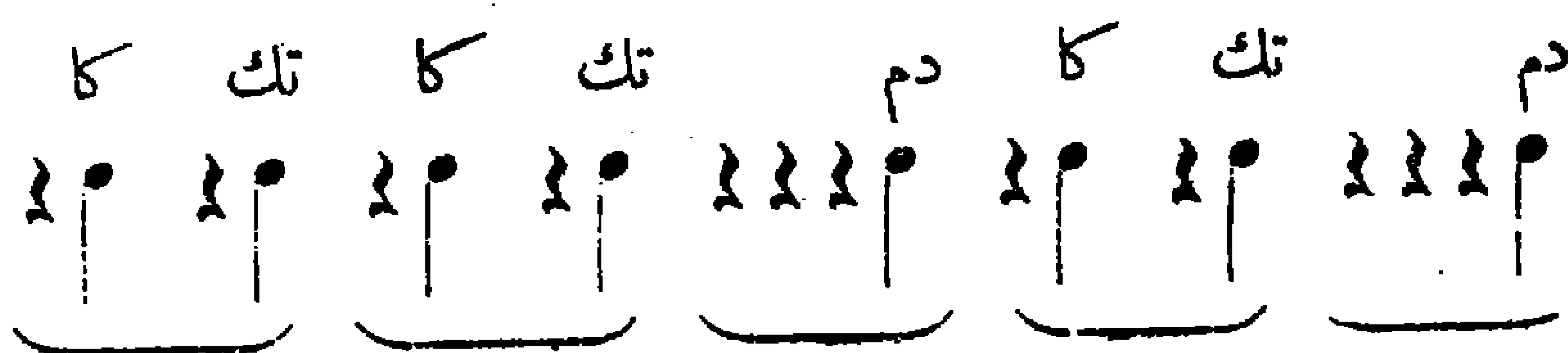


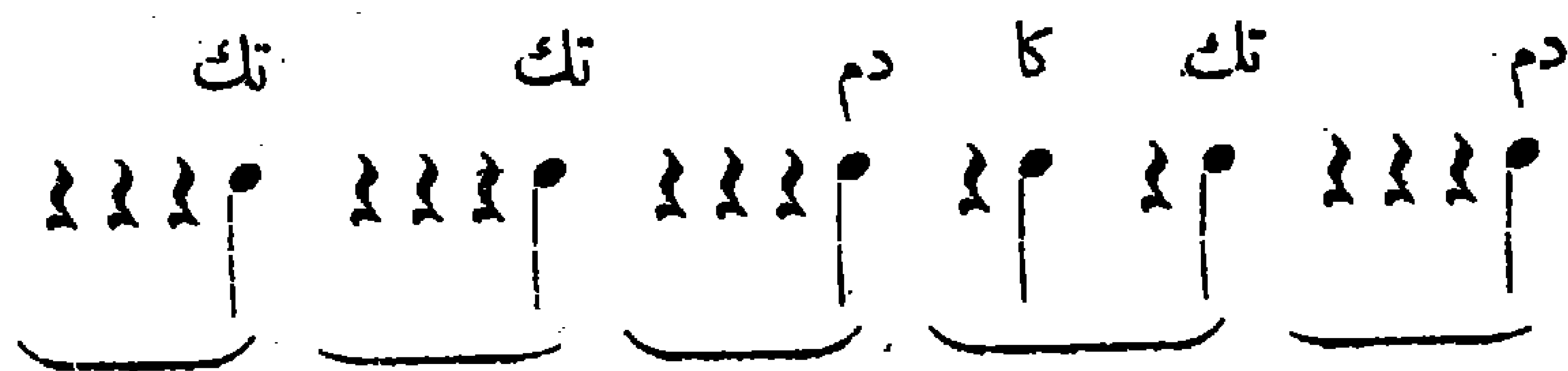


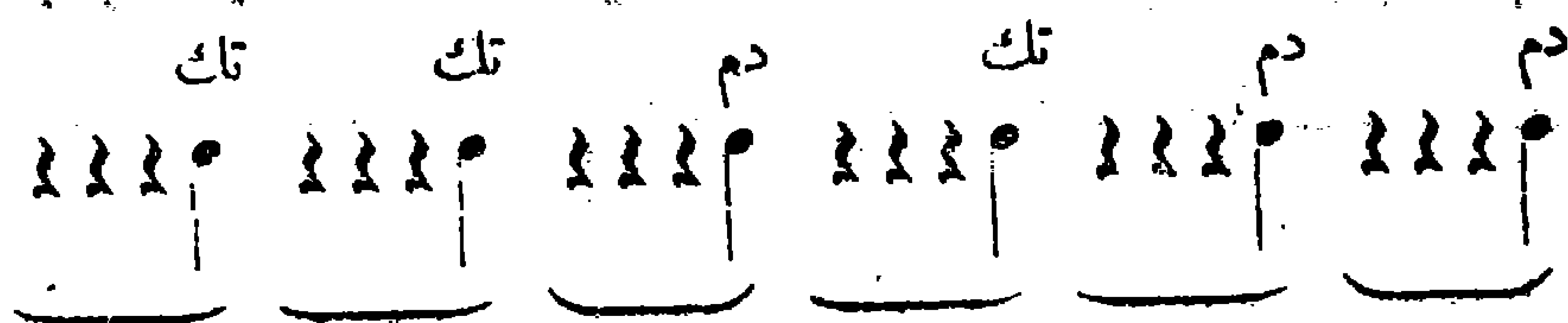
وعليه موشحات كثيرة منها من مقام النوأثر (أى ظبي لو)

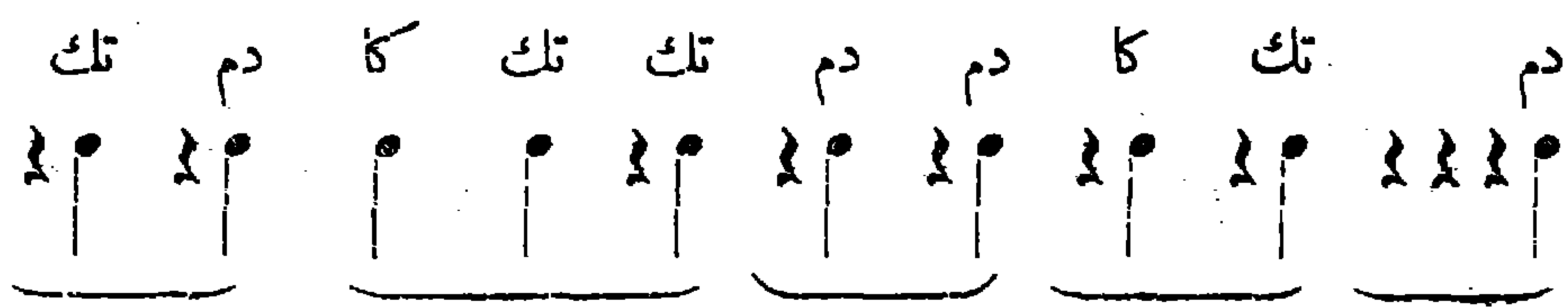
---

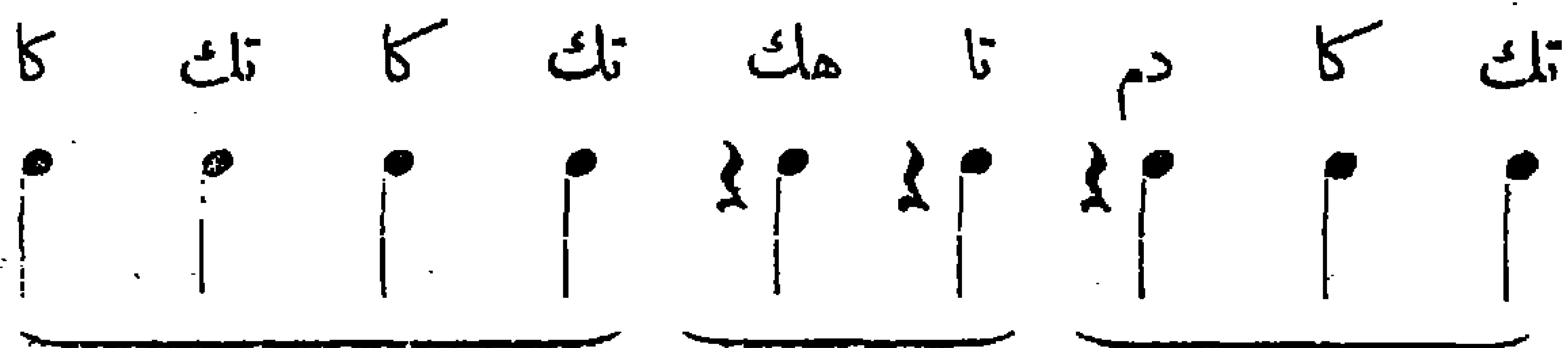
١٠٧) أصول ثقيل $\frac{٩٦}{٤}$ ♩ = ٦٣











وعليه موشحة (ياعيونا زانها الحور)

---

١٠٨) أصول زنجير تركى ♩ = ٧٢

وهو مركب من خمسة ضروب

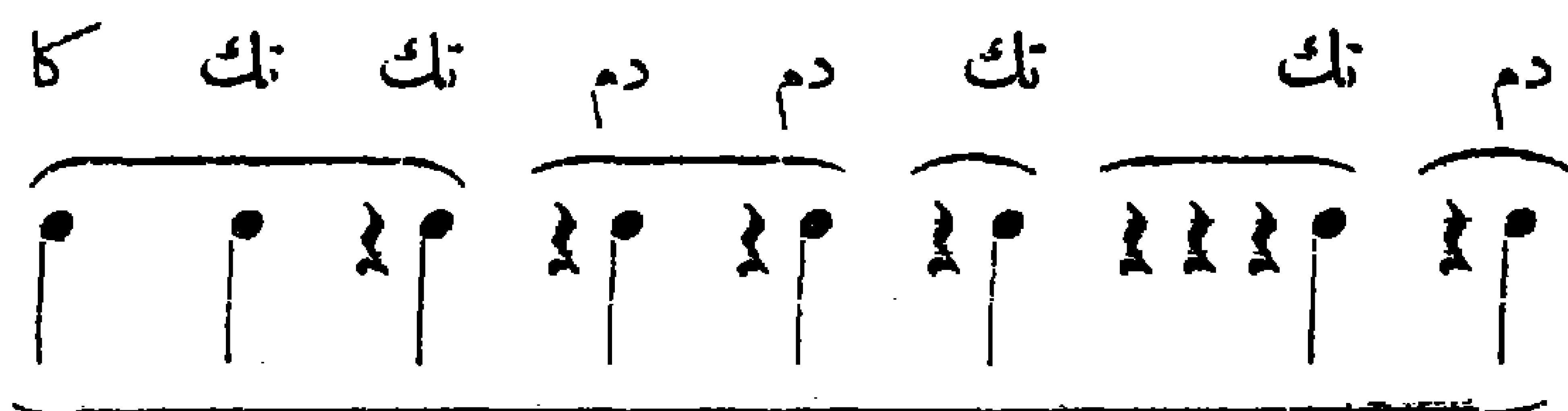
الاول ــ جفته (شفته) دويك تركى $\frac{١٦}{٤}$

الثاني ــ فاخته $\frac{٢٠}{٤}$

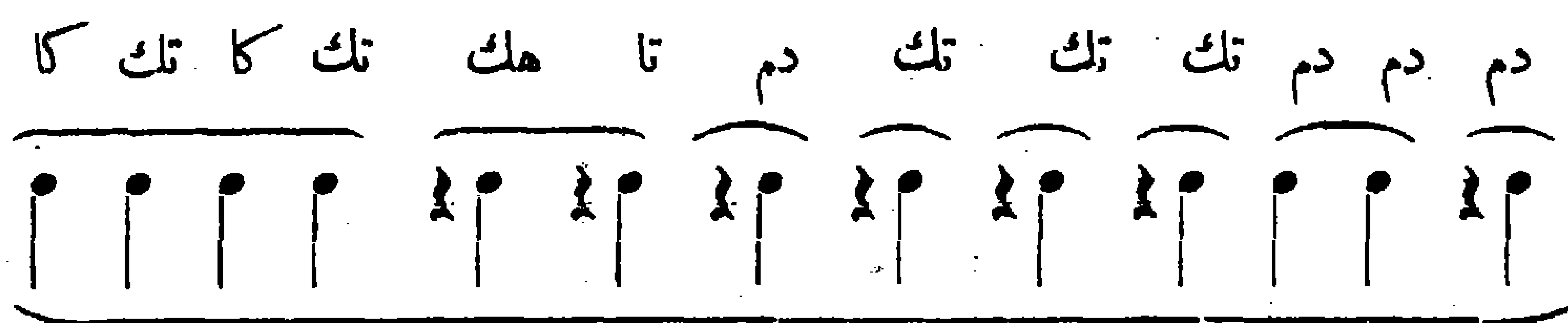
الثالث ــ شنبر تركى $\frac{٢٤}{٤}$

الرابع ــ دور كبير $\frac{٢٨}{٤}$

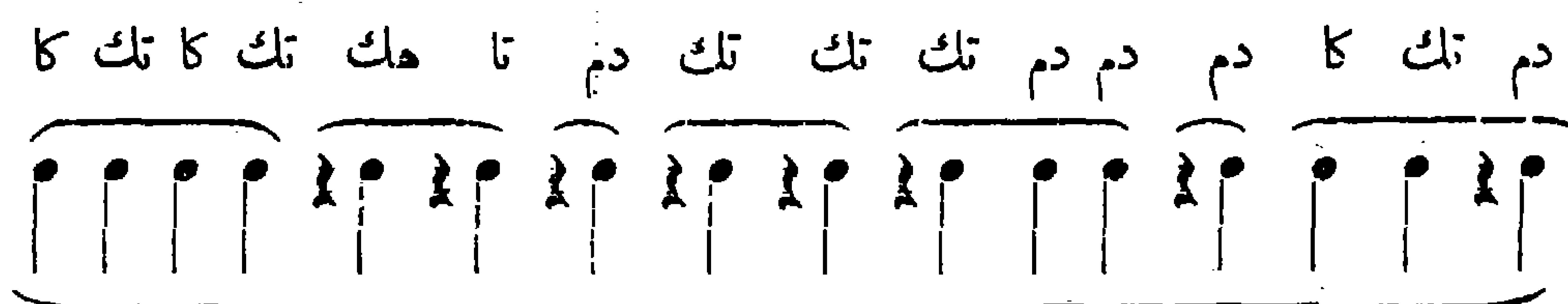
الخامس ــ برفشان تركى $\frac{٣٢}{٤}$



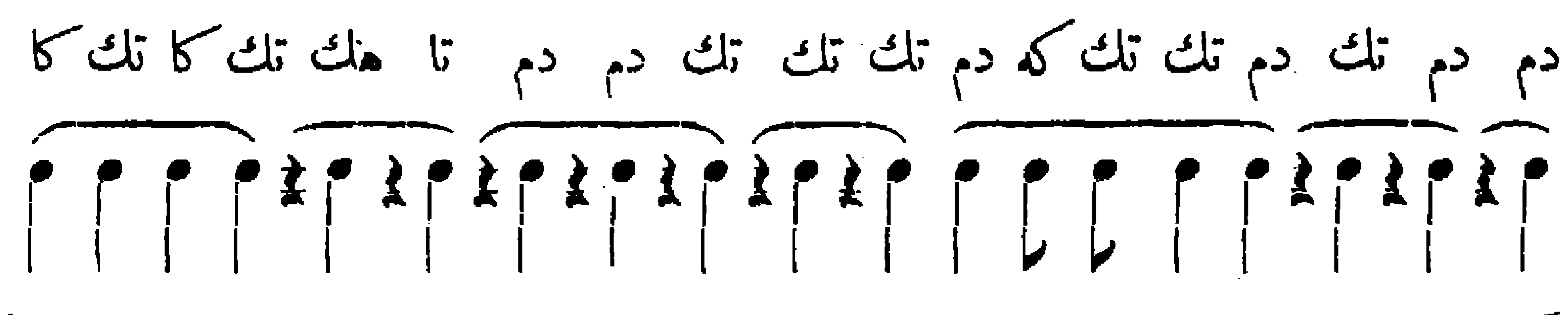
جفته دويك تركى



فاخته ترکی



شنبر ترکی



دور کبیر ترکی



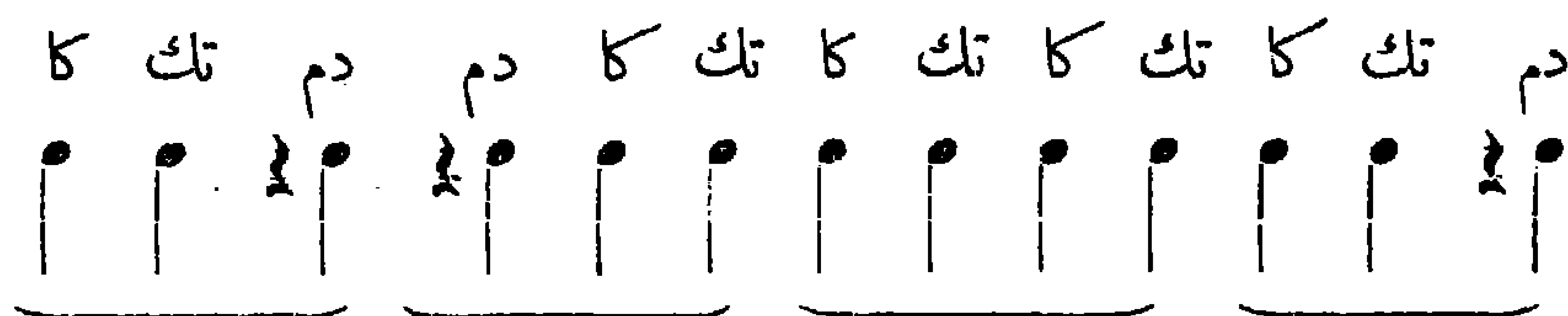
برفشان ترکی

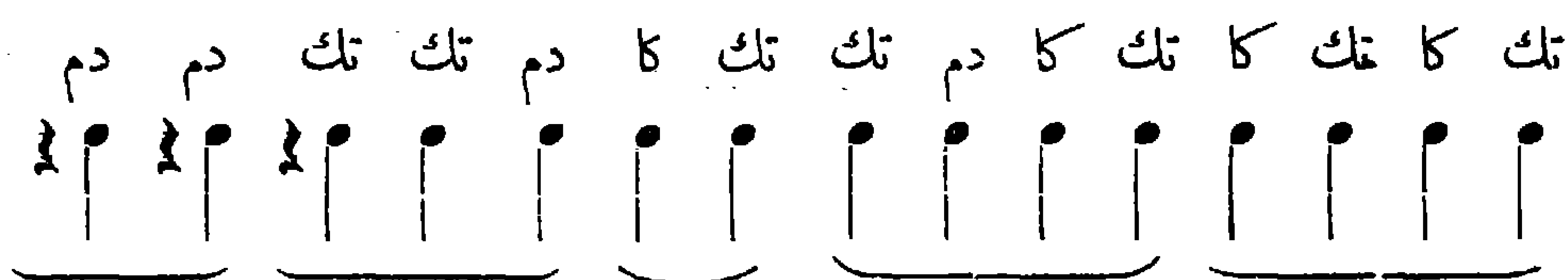
---

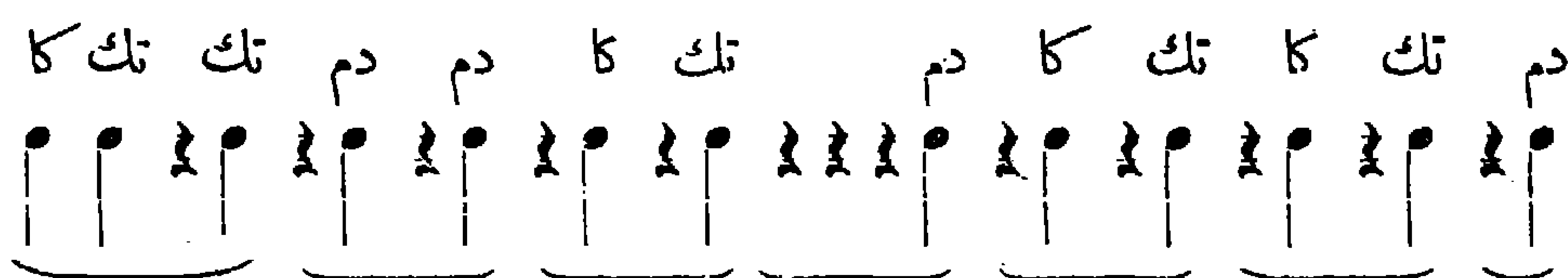
١٠٩) أصول هاوي (والبعض يسميه حاوي) ١٢٨/٤

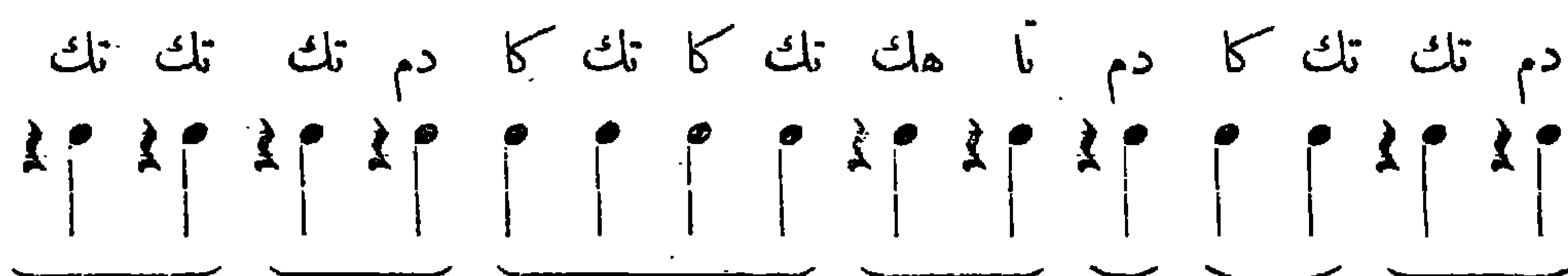
♩ = ٨٦

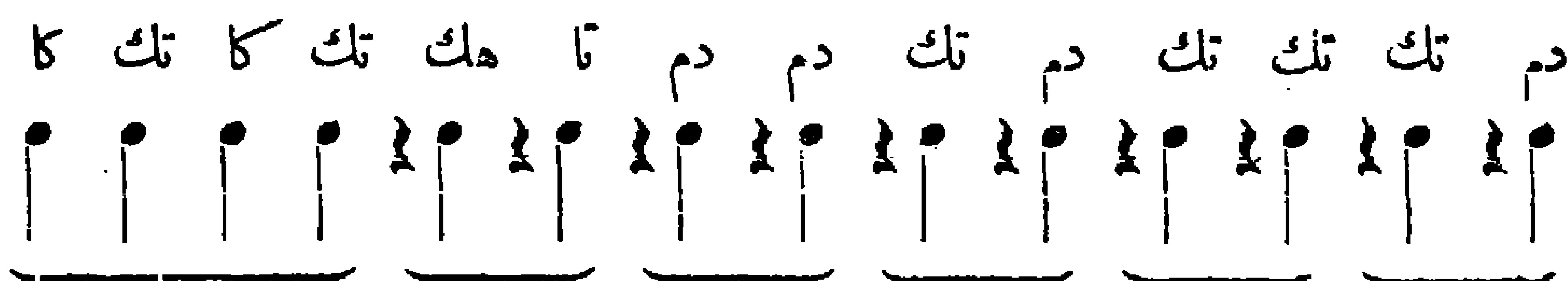




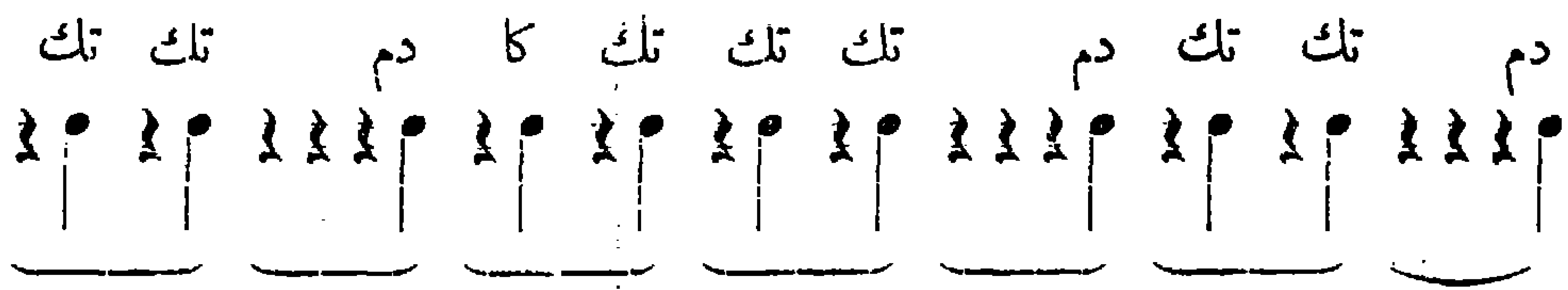


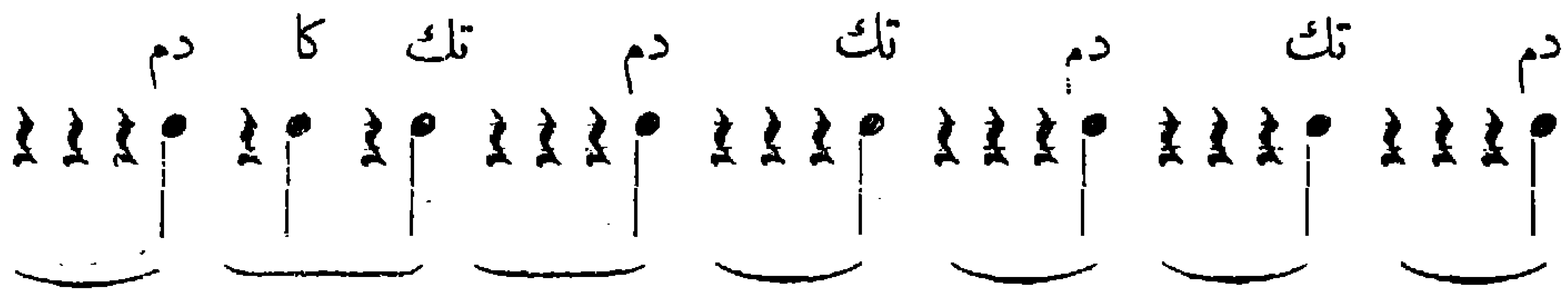


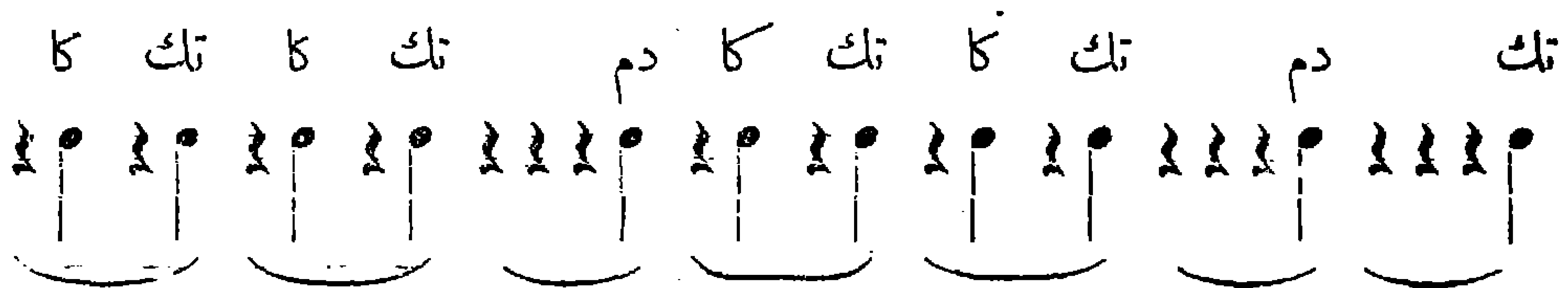




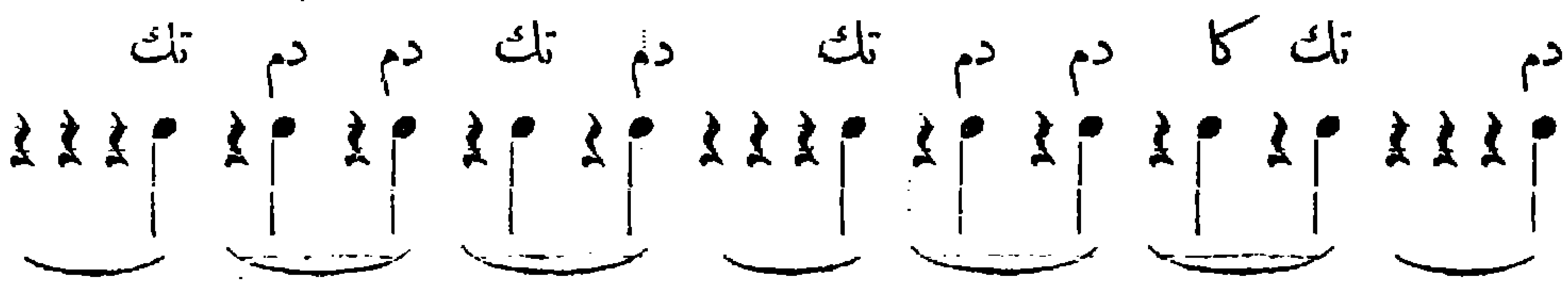
♩ = ٦٩


دم تك تك دم تك تك تك كا دم تك تك

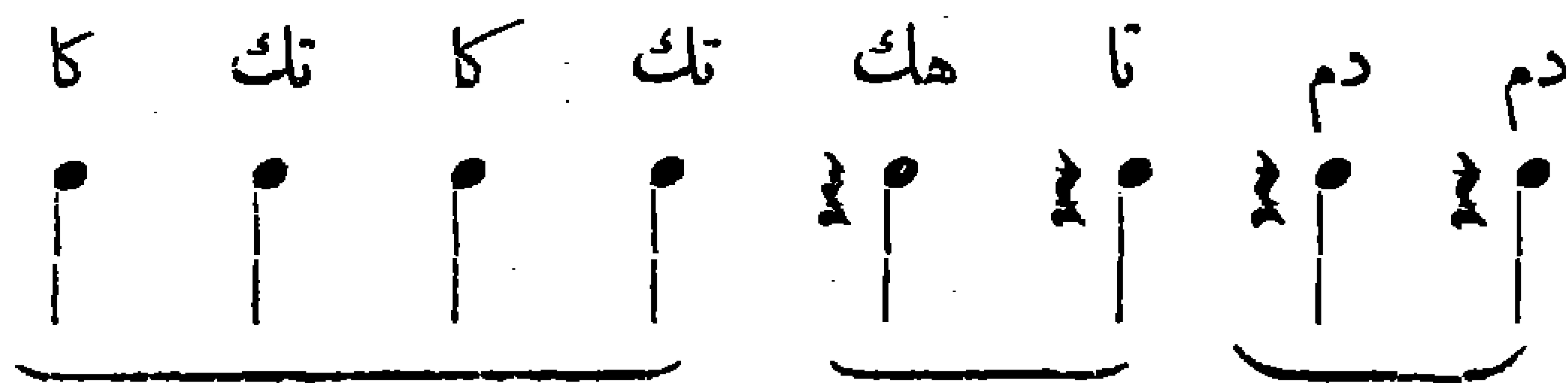

دم تك دم تك دم تك كا دم


تك دم تك كا تك كا دم تك كا تك كا


دم تك دم دم دم تك كا تك كا


دم تك كا دم دم تك دم تك دم دم تك


تك كا دم تك تك دم تك تك دم تك


دم دم تا هك تك كا تك كا



الإيقاعات المستعملة فى مصر

وتحليلها إلى بسيط وأعرج ، ونماذج تلحينية عليها
مقدمة من معهد الموسيقى الشرقى بمصر

Communication sur les Rythmes [1] employés en Egypte et leur décomposition en rythmes simples (Bassit) et Composés (Aarage) avec des exemples tirés de mélodies composées sur ces rythmes,

par l'Institut de Musique Orientale.

---

(١) قراءة الايقاعات تكون من اليسار إلى اليمين

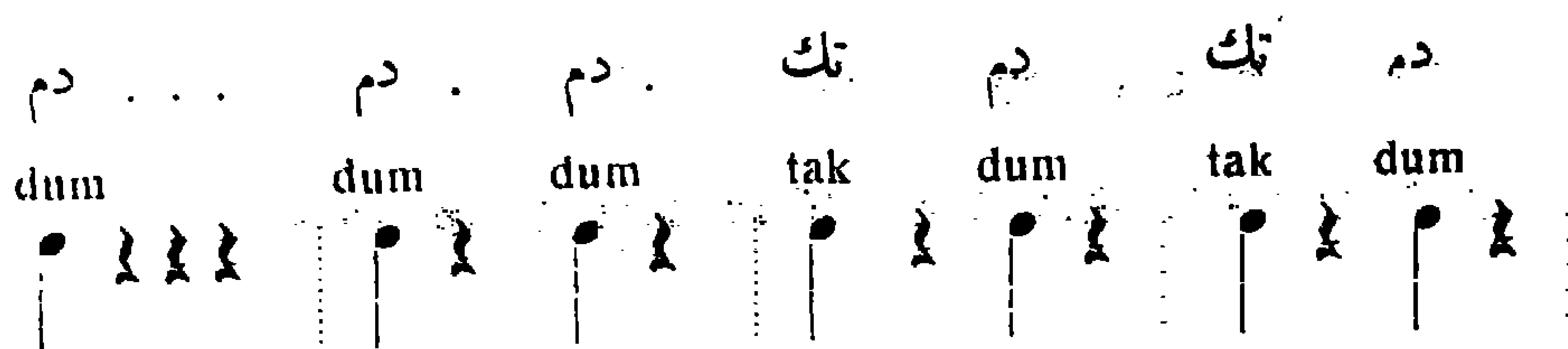
(1) Lire les notes de gauche à droite.

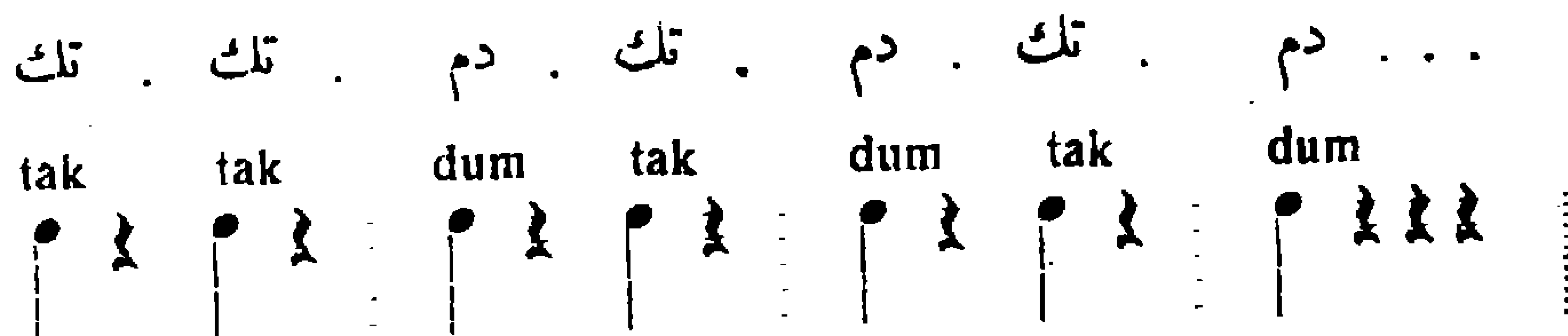
(أ) الايقاعات وتحليلها

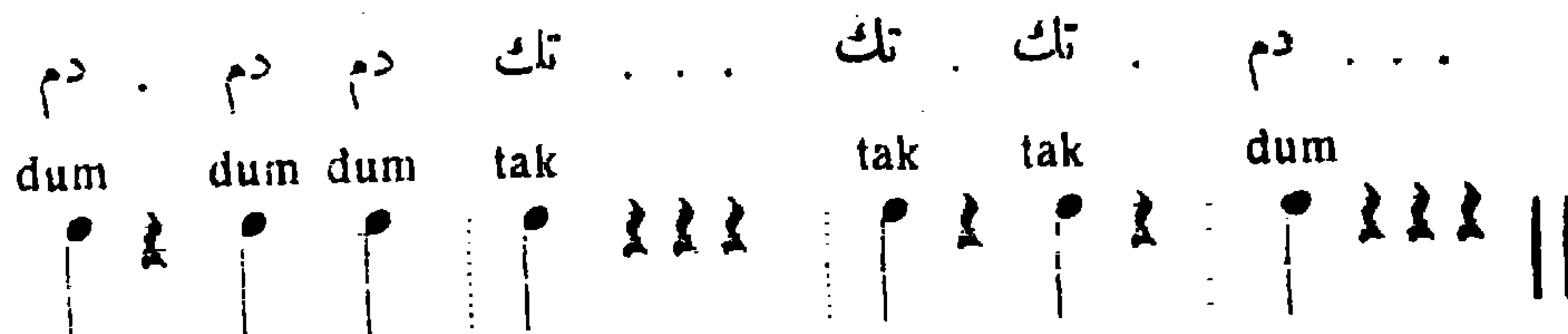
(A) Décomposition des Rythmes

الأربعة والعشرون (بسيط) ٤٨/٤ ♩ = ٧٦

El Arbaa wal ichroune (simple) $\frac{48}{4}$ ♩ = 76







الشنبر (بسيط) $\frac{٤٨}{٤}$ ♩ = ٨٤

El Chambar (simple) $\frac{48}{4}$ ♩ = 84

دم . دم . . . دم . . . تك . تك . . . دم

dum dum | dum | tak tak | dum

دم . . . تك . . . تك . تك . . . تك

dum | tak | tak tak | tak

تك . تك . . . تك . . . دم . . . تك

tak tak | tak | dum | tak

الورشان (بسيط) ٣٢/٤ 𝅘𝅥 = ٦٦

El Warachan (simple) 32/4 𝅘𝅥 = 66

دم . . . تك . دم . . . تك . دم . . .

dum tak dum tak dum

تك . تك . . . تك دم دم . دم . تك . تك

tak tak dum dum dum tak tak tak

الستة عشر (بسيط) ٣٢/٤ 𝅘𝅥 = ٨٤

El Sittata achar (simple) 32/4 𝅘𝅥 = 84

دم . تك . دم . تك . دم . تك . دم . دم

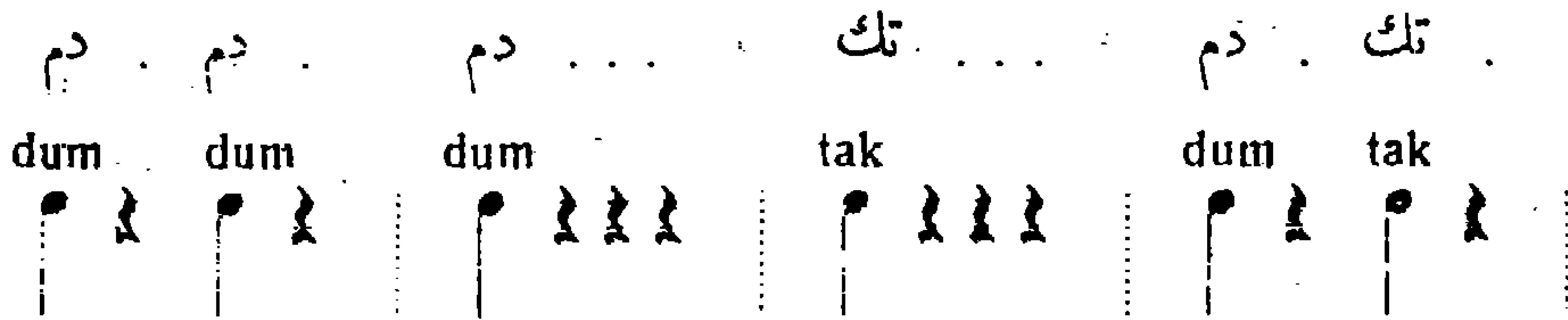
dum tak dum tak dum tak dum dum

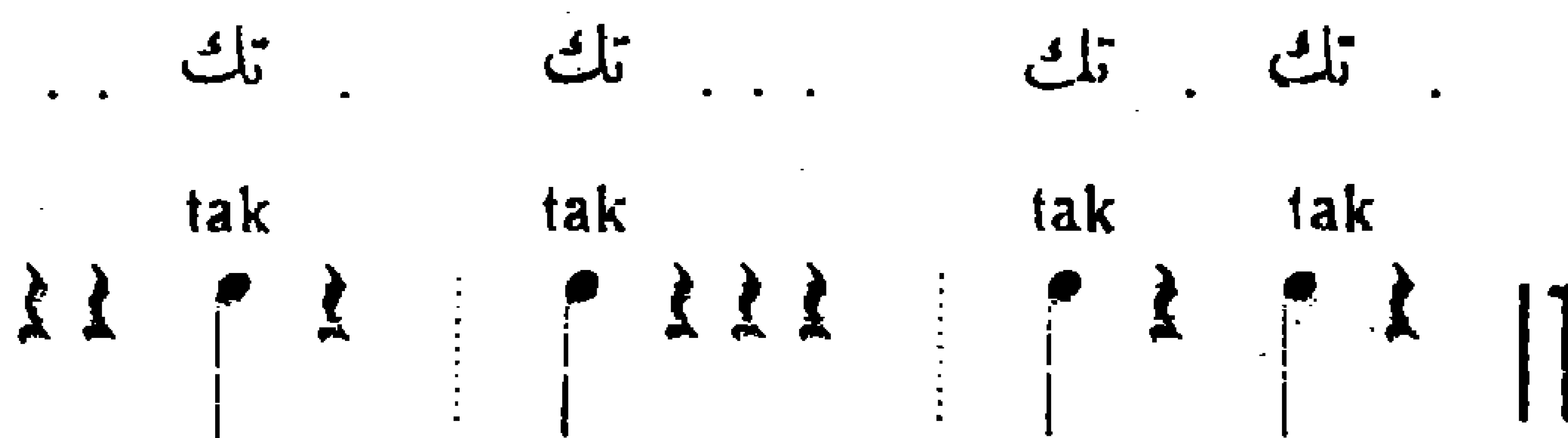
تك . دم . تك . تك . دم . . . تك . تك

tak dum tak tak dum tak tak

المحجر المصدر (بسيط) $\frac{٢٨}{٤}$ ♩ = ٦٩

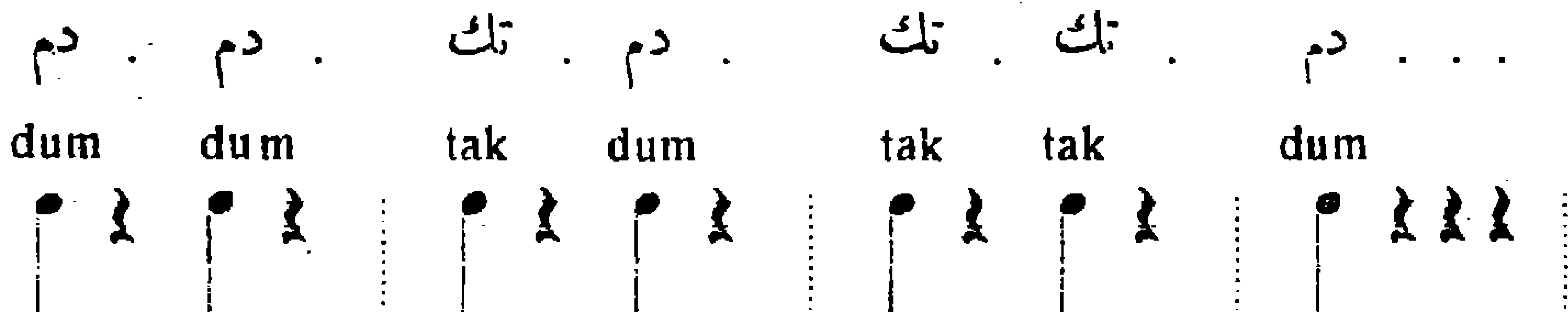
El Mohaggar El Moçaddar (simple) $\frac{24}{4}$ ♩ = 69

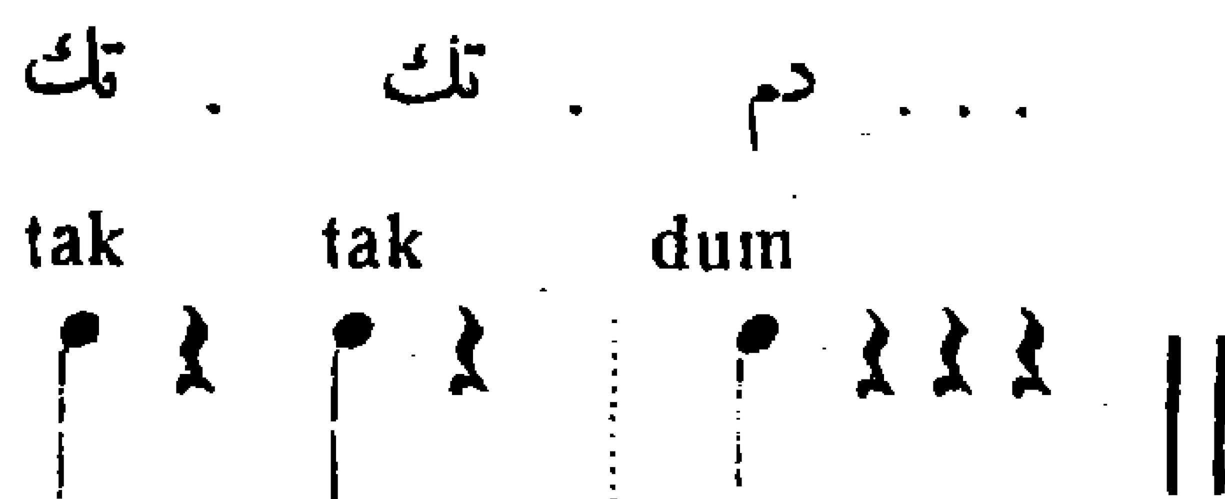




الرهج (بسيط) $\frac{٢٤}{٤}$ ♩ = ٧٢

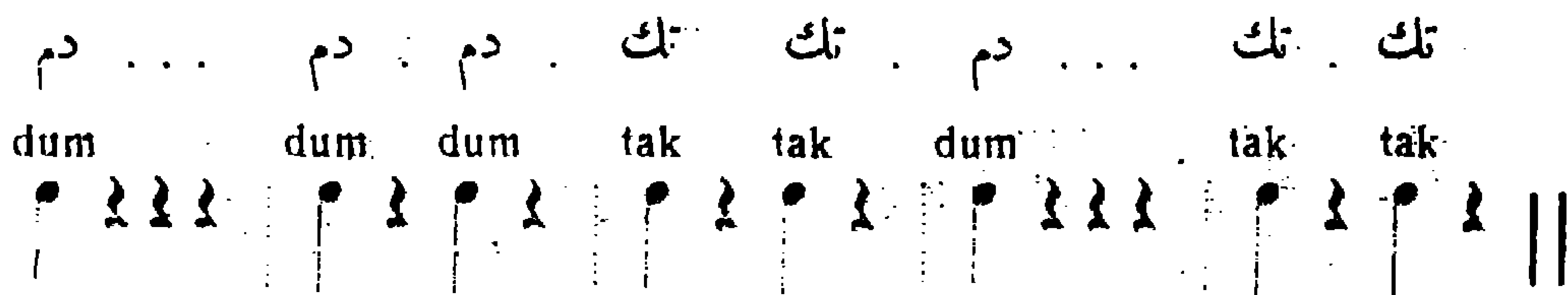
El Rahag (simple) $\frac{24}{4}$ ♩ = 72





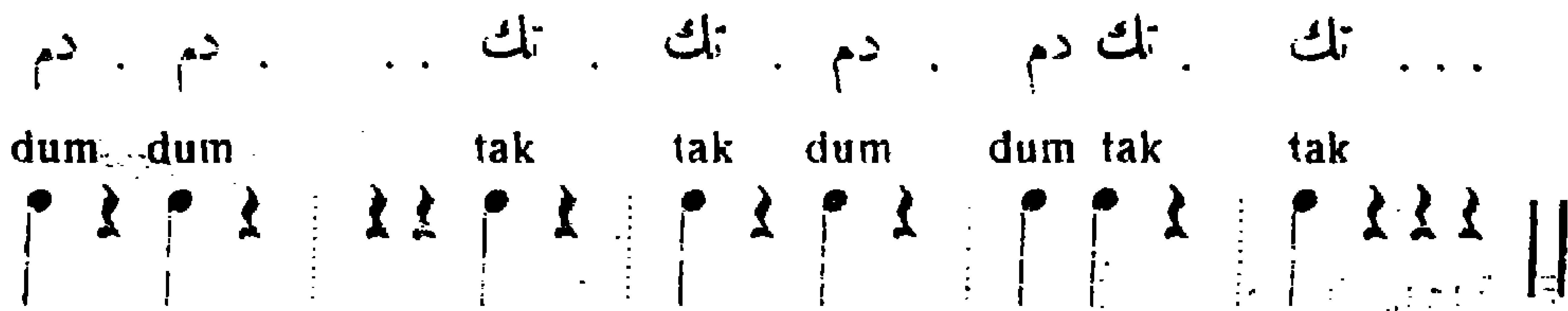
الفاخت (بسيط) ٢٠/٤ ♩ = ٦٩

El Fakhit (simple) $\frac{20}{4}$ ♩ = 69



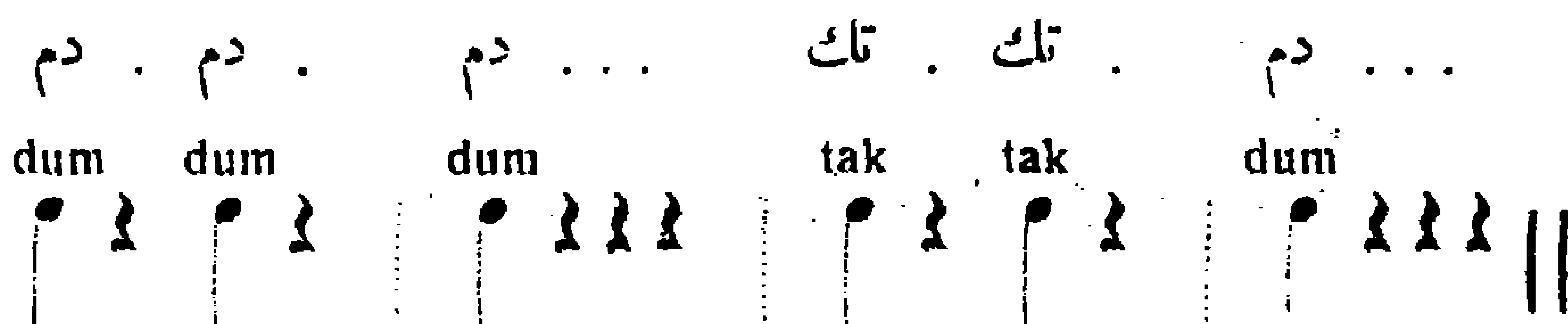
الأوفر (أعرج) ١٩/٤ ♩ = ٦٩

El Awfar (Composé) $\frac{19}{4}$ ♩ = 69



المخمس (بسيط) ١٦/٤ ♩ = ٧٦

El Mokhammas (simple) $\frac{16}{4}$ ♩ = 76



النوخت الهندي (أعرج) $\frac{١٦}{٤}$ ♩ = ٧٦

El Nawakht El Hindi (Composé) $\frac{16}{4}$ ♩ = 76

تك تك . دم تك . دم تك تك . دم تك . دم دم دم

dum dum dum tak dum tak tak dum tak dum tak tak

المحجر (بسيط) $\frac{١٤}{٤}$ ♩ = ٨٠

El Mouhaggar (simple) $\frac{14}{4}$ ♩ = 80

. تك . تك . . . دم . تك . دم دم دم .

dum dum dum tak dum tak tak

المربع (أعرج) $\frac{١٣}{٤}$ ♩ = ٦٦

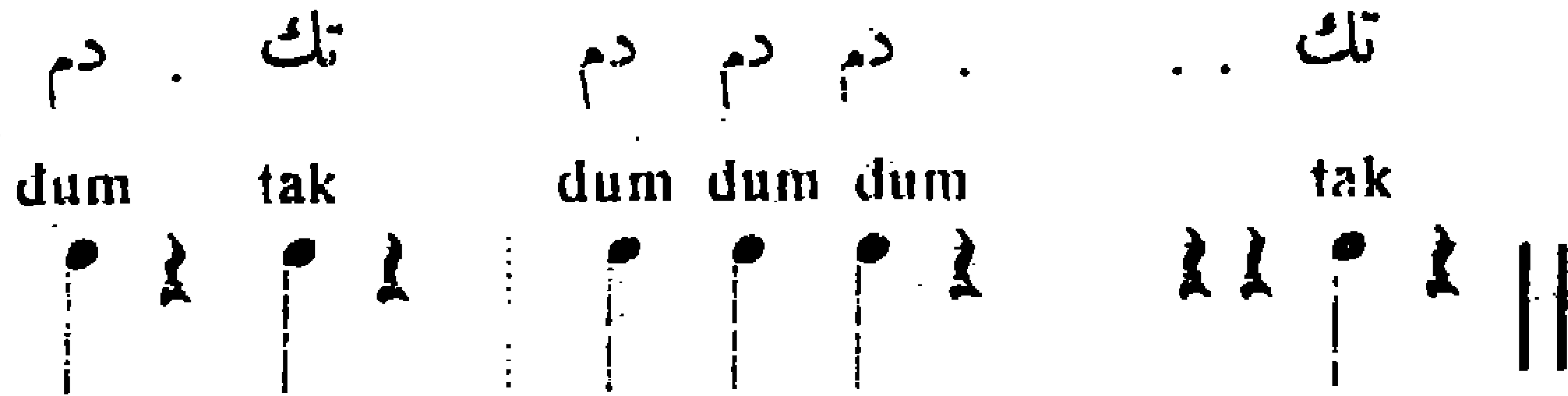
El mourabbaa (Composé) $\frac{13}{4}$ ♩ = 66

. دم . تك . تك . . . دم . تك دم

dum tak dum tak tak dum

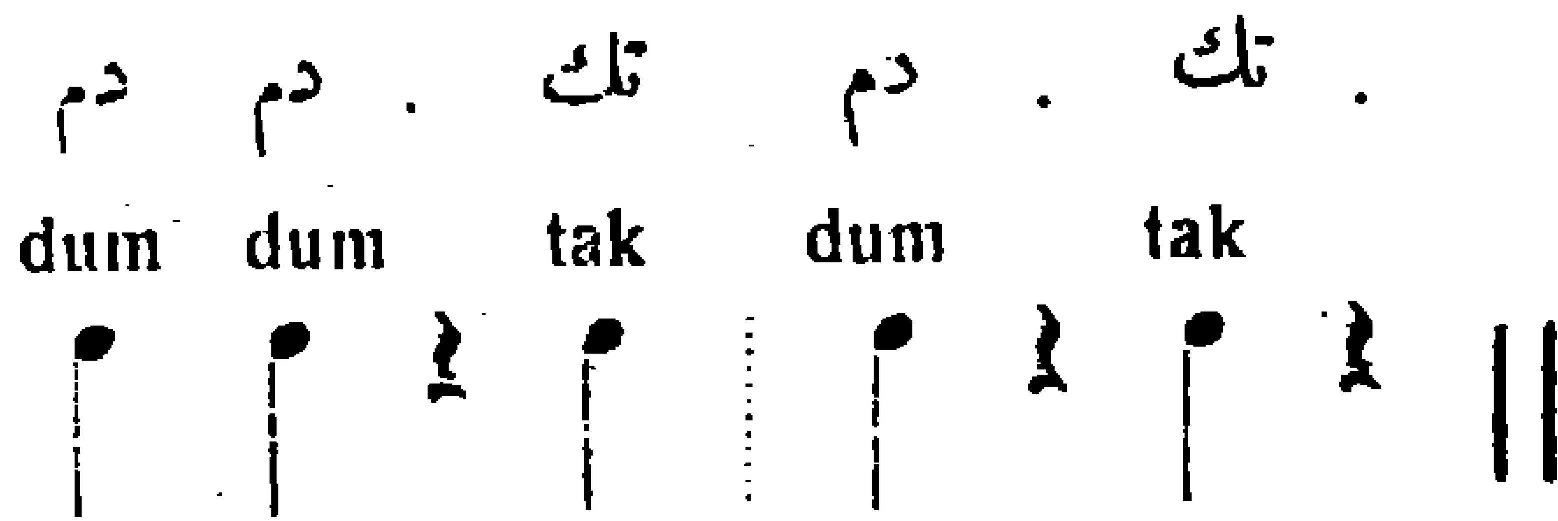
الدور (بسيط) $\frac{١٢}{٤}$ ♩ = ٦٩

El Moudawar (simple) $\frac{12}{4}$ ♩ = 69



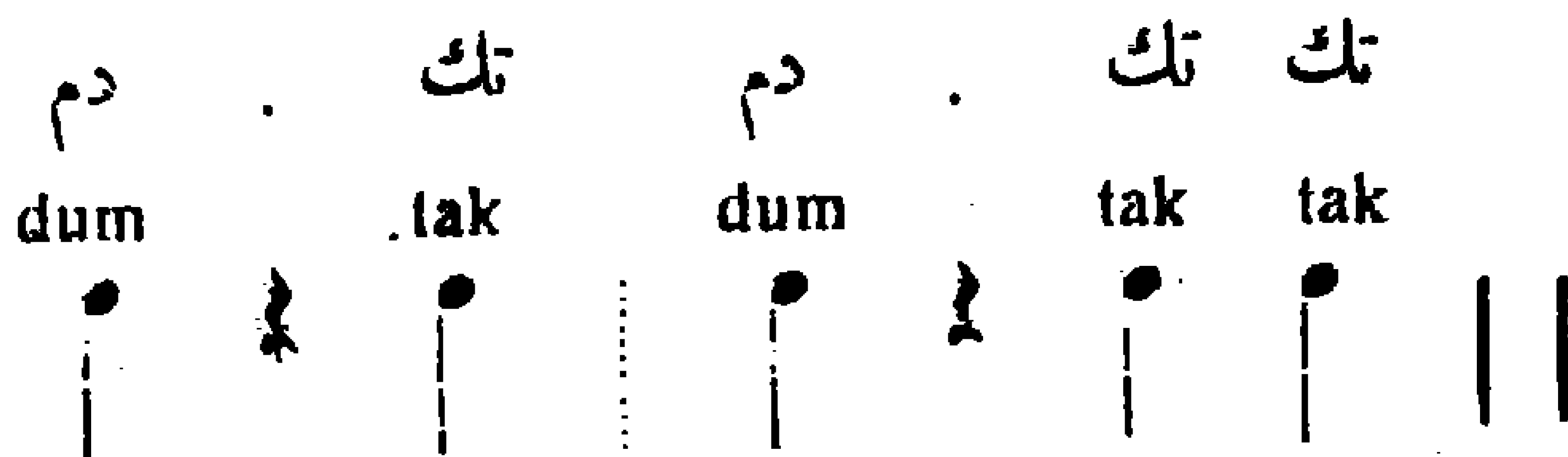
المصمودى (بسيط) $\frac{٨}{٤}$ ♩ = ٦٩

El Masmoudi (simple) $\frac{8}{4}$ ♩ = 69



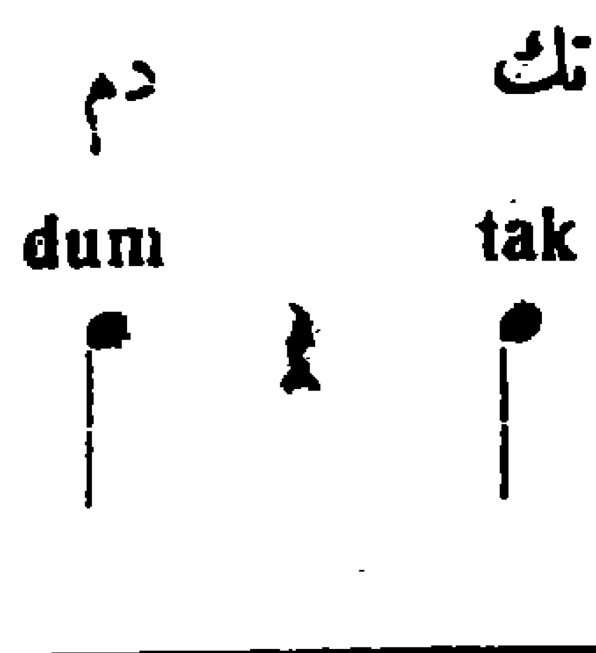
النوخت (أعرج) $\frac{٧}{٤}$ ♩ = ٧٢

El Nawakht (Composé) $\frac{7}{4}$ ♩ = 72



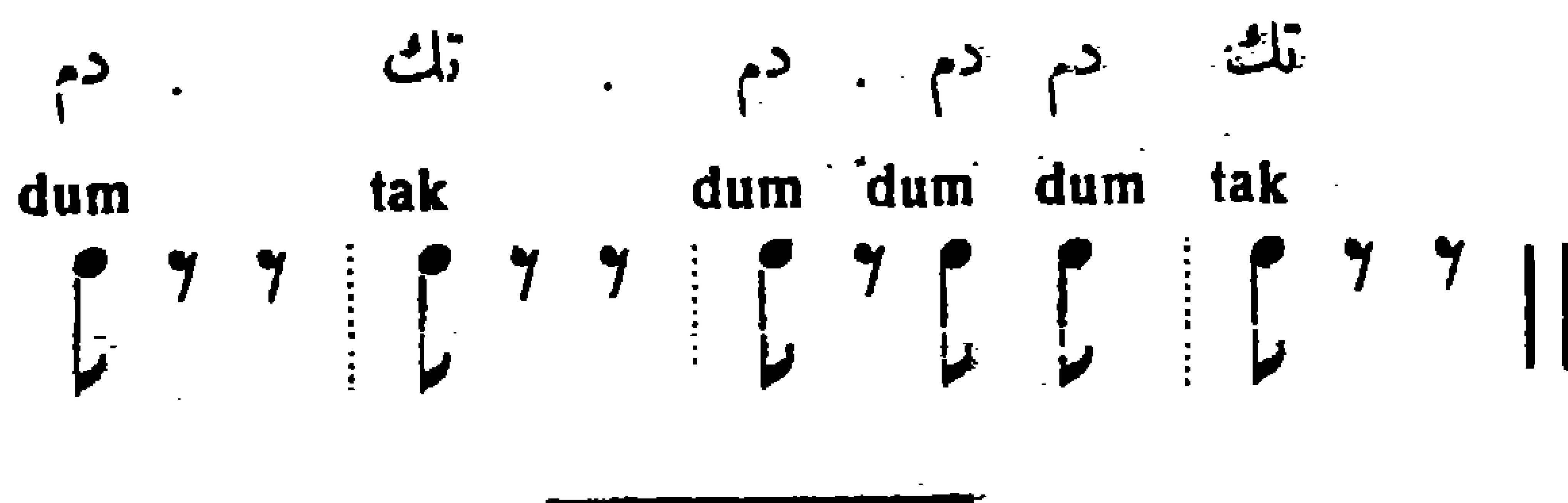
السماعى الدارج (أعرج) ٣/٤ ♩ = ٥٨

El Samai El Darig (Composé) $\frac{3}{4}$ ♩ = 58



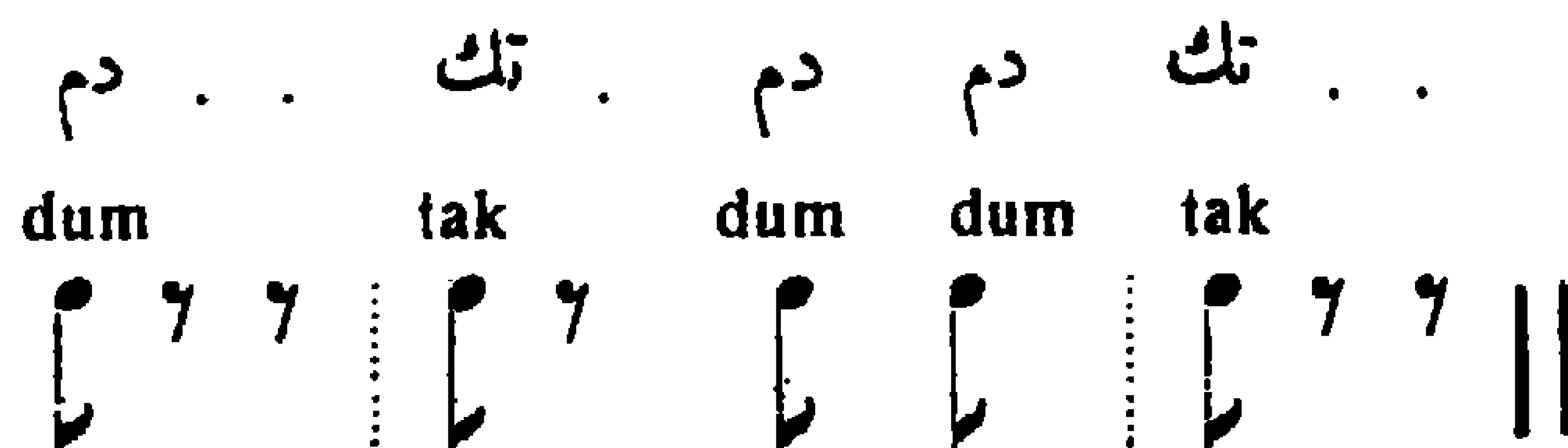
الظرافات (أعرج) ١٣/٨ ♪ = ١٣٢

El Zarafate (Composé) $\frac{13}{8}$ ♪ = 132



السماعى الثقيل (أعرج) ١٠/٨ ♪ = ١٣٢

El Samai El Saqil (Composé) $\frac{10}{8}$ ♪ = 132

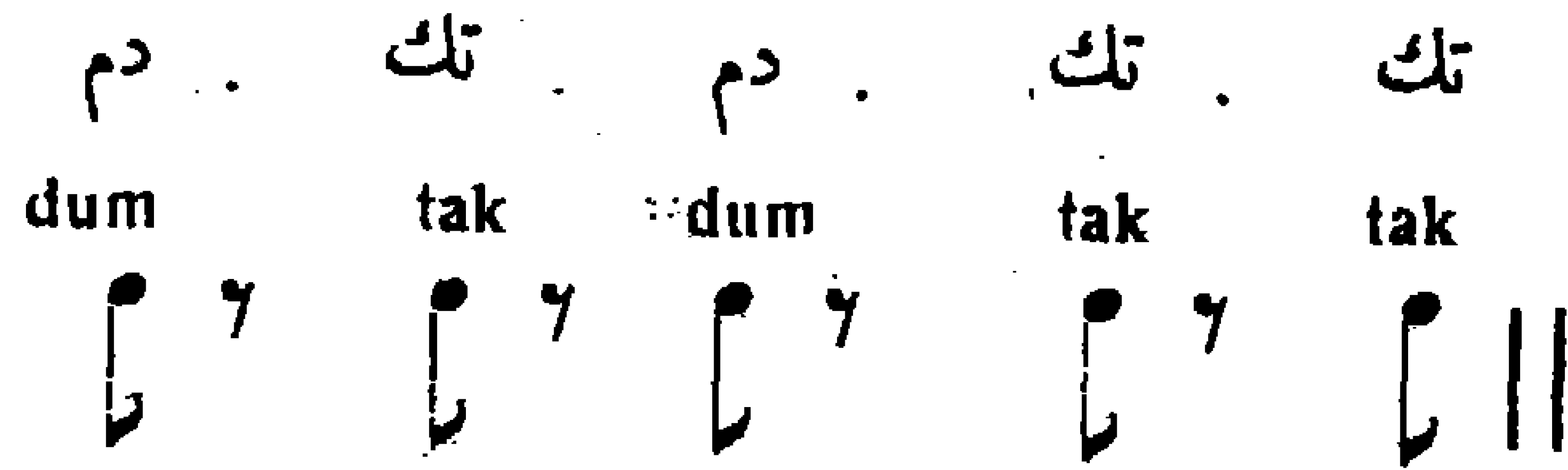


♪ = ١٣٢

الأقصاق (أعرج) ٩/٨

El Aqsaq (Composé) $\frac{9}{8}$

♪ = 132

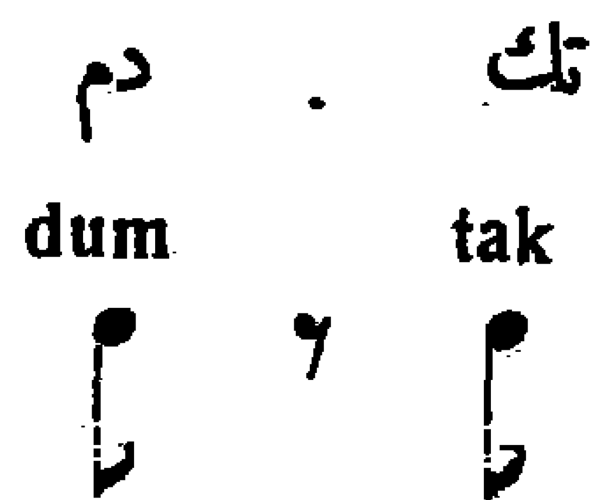


♪ = ٢٠٨

السماعى السربند (أعرج) ٣/٨

El Samai El Sarabande (Composé) $\frac{3}{8}$

♪ = 208



(ب) الايقاعات مع نماذج تلحينية (١)

(B) Rythmes avec exemples mélodiques [1]
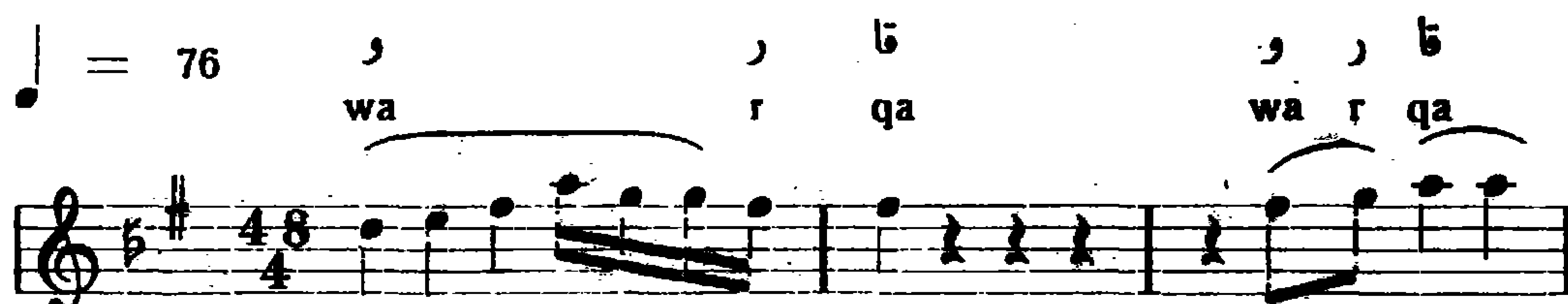
الاربعة والعشرون (ورقا على الغصون) موشحه مقام عراق ٤٨/٤

El Arbaa walichroun (Warqa alal ghonssoun) . Mowachaha maqam Iraq 48/4

♩ = 76

و ر قا و ر قا

wa r qa wa r qa

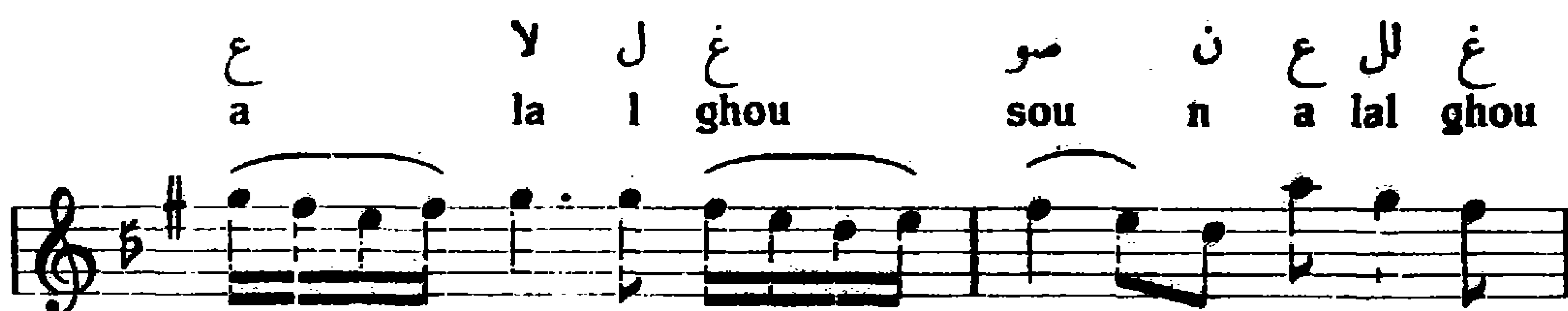


دم دم دم تك دم

dum dum dum tak dum

ع لا ل غ صو ن ع لل غ

a la l ghou sou n a lal ghou



تك دم تك تك

tak dum tak tak
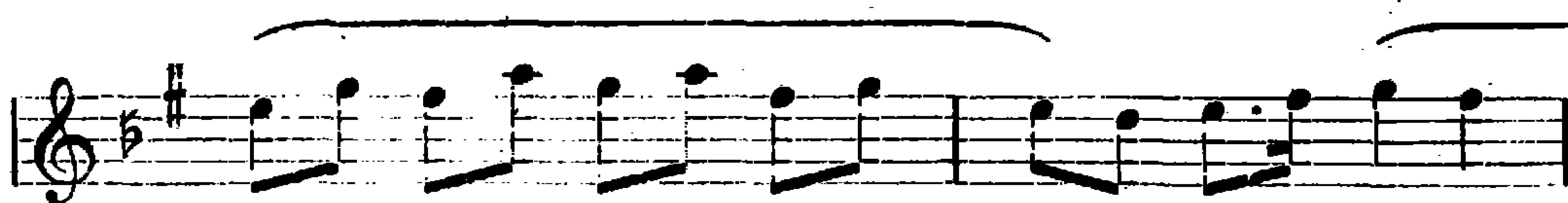
---

(١) 𝄲 = نصف ديز ، 𝄳 = نصف بيمول)

(1) 𝄲 = demi - dièze - 𝄳 = demi - bémol)

ني ق شا ن صو

sou n cha qa ni
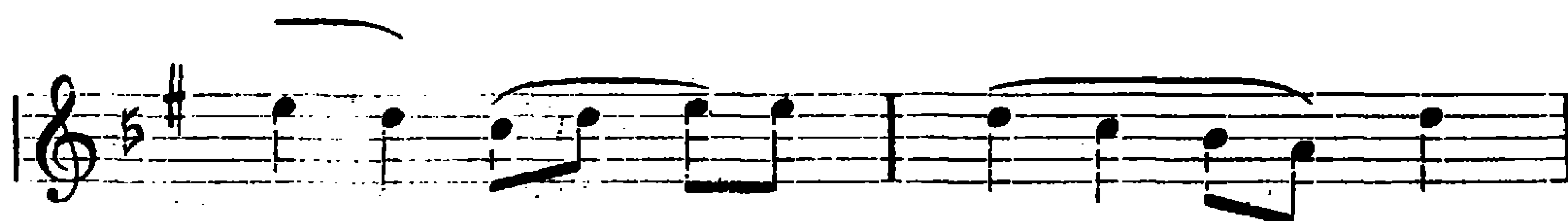


تك دم تك دم

dum tak dum tak

صو ني ق شا

cha qa ni saou
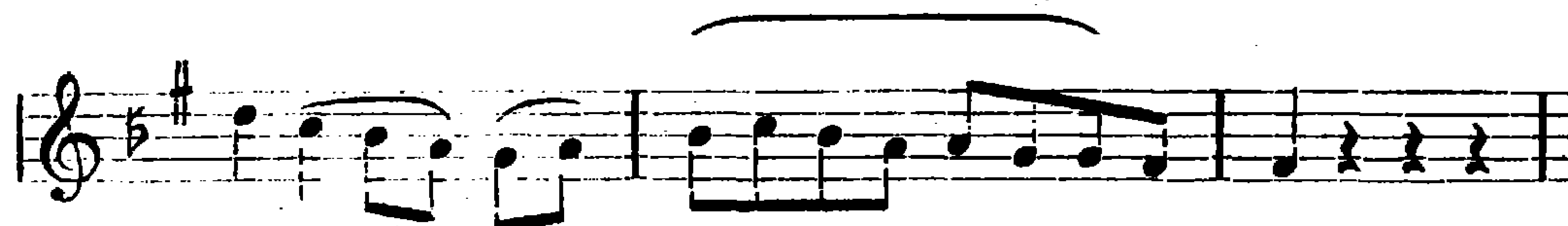


دم دم دم دم

dum dum dum dum

مان م خى ر ها ت

tou ha ra khi ma man



دم تك تك تك

tak tak tak dum

الشنبر (زالت الاتراح عنا) موشحه مقام بياتي $\frac{48}{4}$

El Chanbar (Zalatil Atrahou anna) Mowachaha Maqam bayati $\frac{48}{4}$

♩ = 84

لى لى يا عى ني يا

lé li ya ei ni ya

$\frac{48}{4}$

دم

dum

لى ل زا ل تى

lé l za la ti

تك تك دم

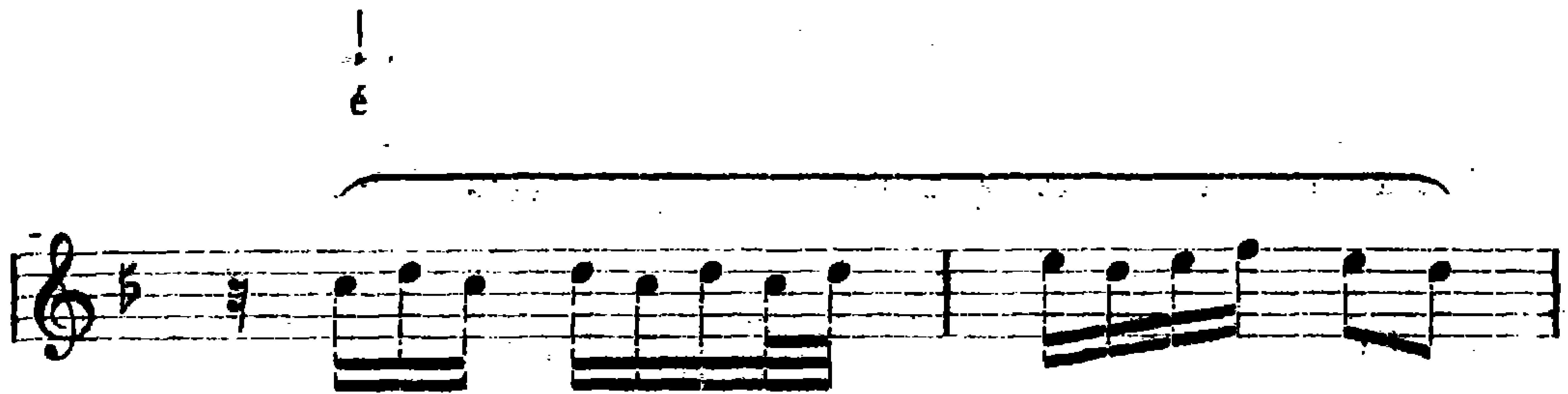
tak tak dum

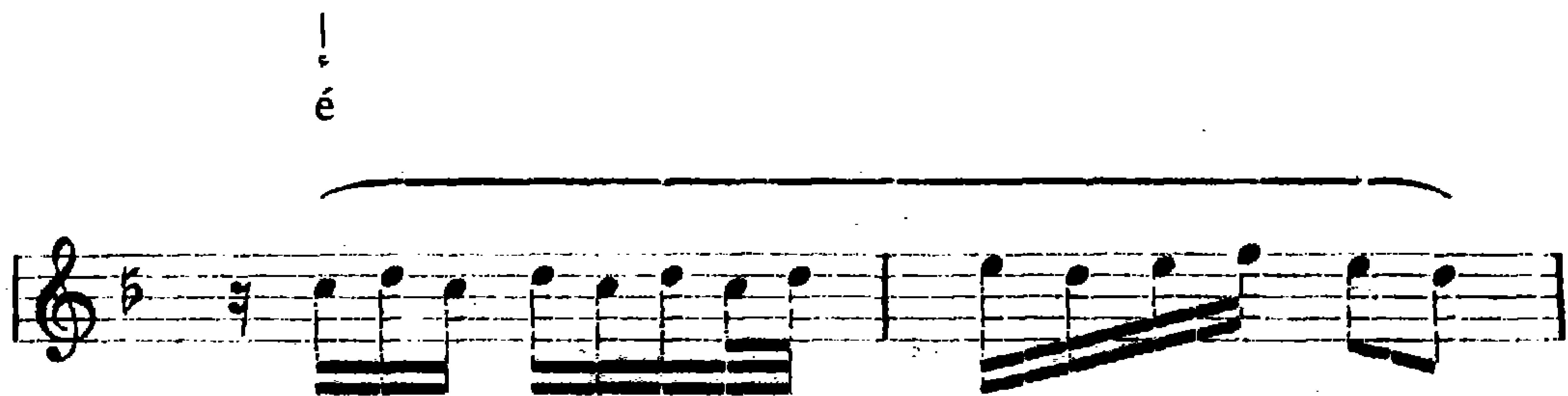
زا لا تي يا عى ني
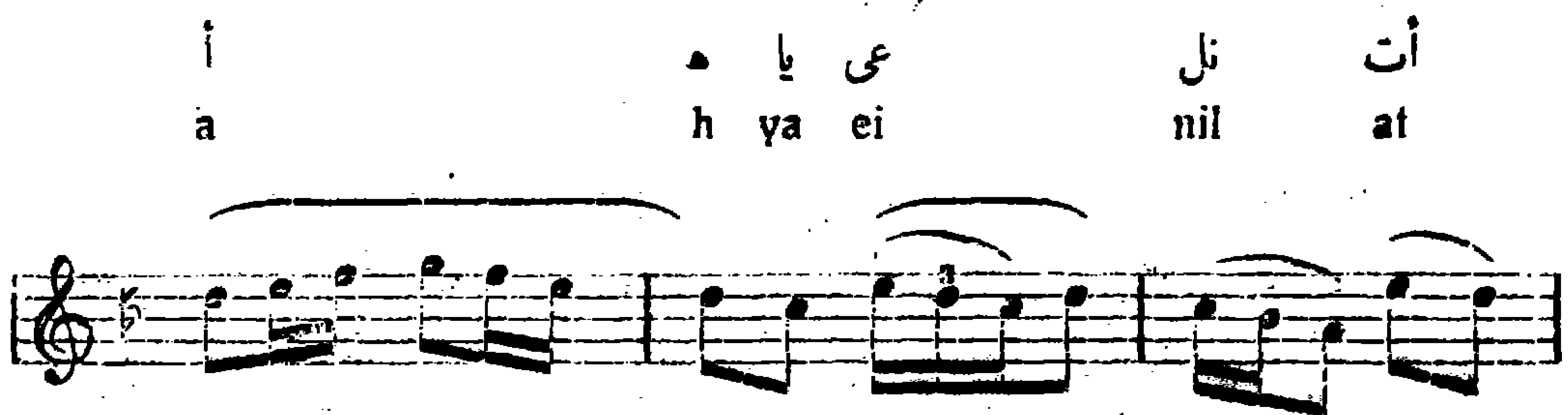
za la ti ya ei ni

دم دم

dum dum

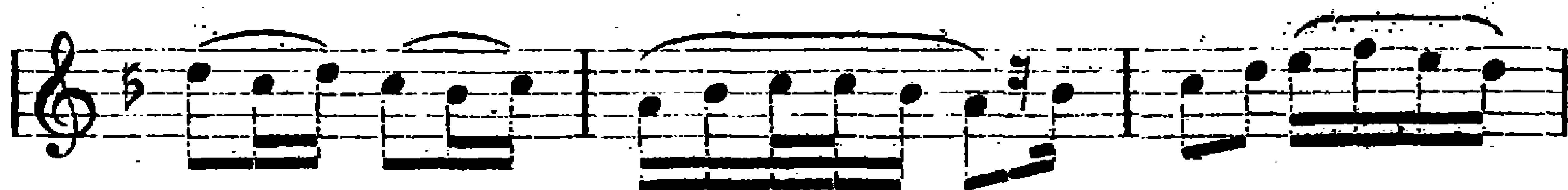

إ
é
تك
tak


إ
é
تك
tak
تك
tak


أ
a
هـ
h
يا
ya
عى
ei
نل
nil
أت
at
تك
tak
دم
dum

ن ع ل لى يا هـ أ ح را

ra hou a h ya lei l a n



تك

tak

هـ أ نا عن نا عن نا

na an na an na a h
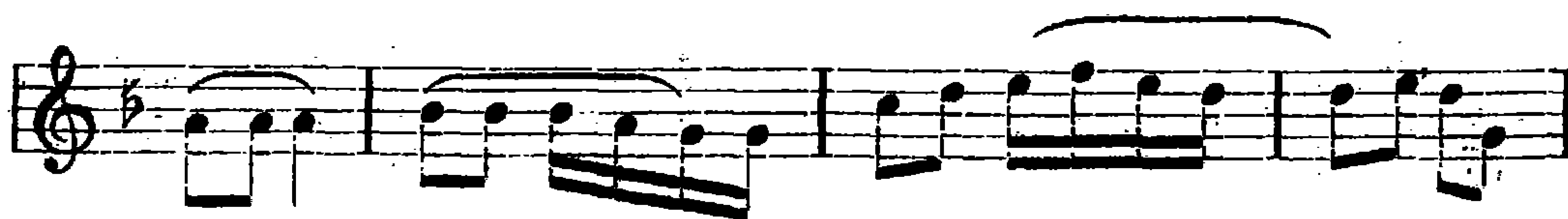


دم تك

dum tak

ل يا نا عن ل لى يا هـ أ هـ أ

a h a h ya lei l an na ya la

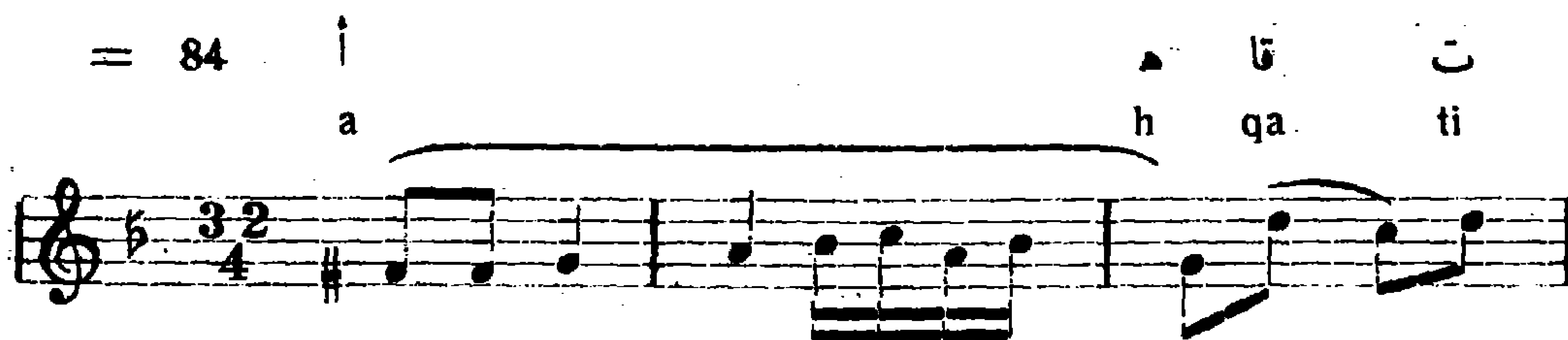


تك تك

tak tak

الورشان (قاتلي بغنج الـكحل) موشحه مقام بياتي ٣٢/٤

El warachane (qatili Bighanguil Kahali) Mowachaha maqam bayati 32/4



دم تك

dum tak

لى يا عى نى قا ت لى قا ت

li ya ei ni qa ti li qa ti
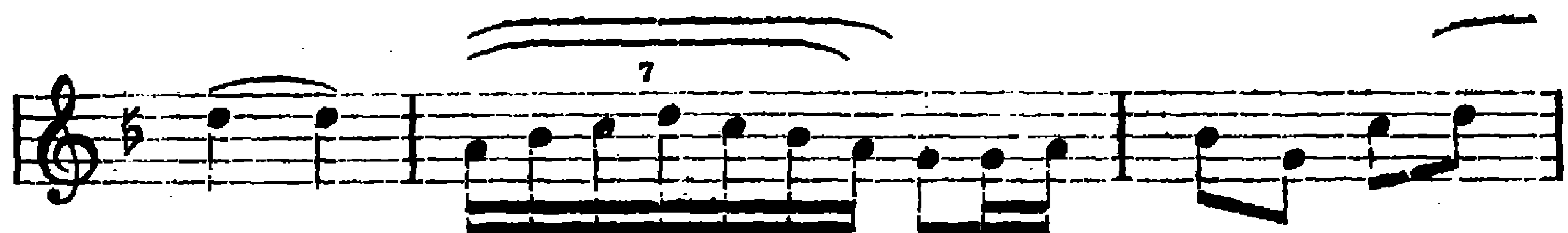


دم تك

dum tak

لى أ ه يا لا لا لا يا ليل

li a h ya la la la ya leil
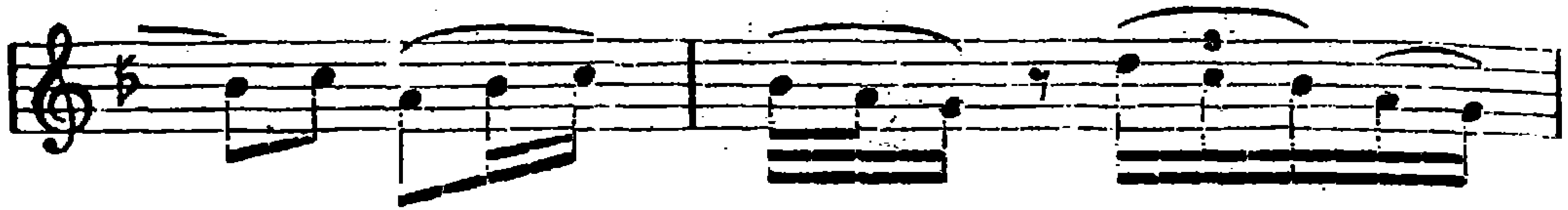


دم تك

dum tak

غن ب ني غي يا

ya ei ni bi ghan

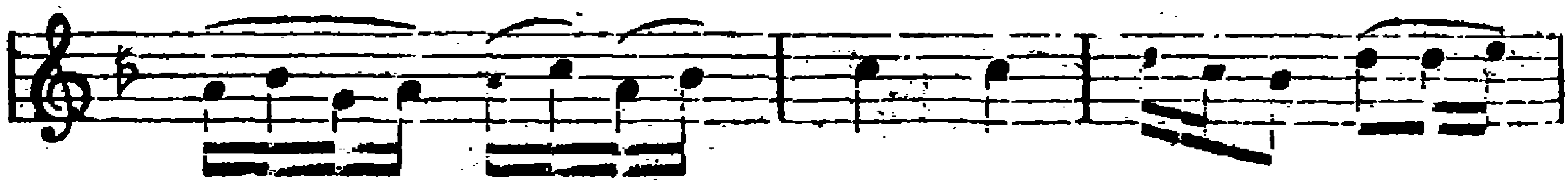


تك دم

tak dum

يا لازمـــــــــــــه لى ح ك جل

guil ka ha li ya
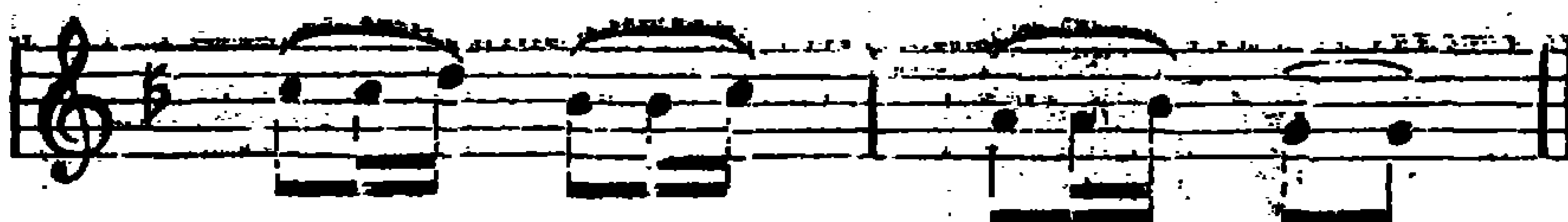


دم دم تك

dum dum tak

لا لا لا لا

la la la la



تك تك
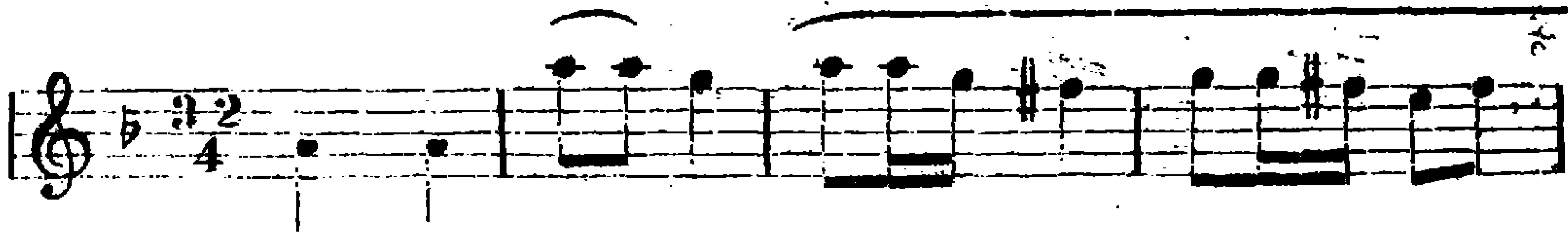
tak tak

الستة عشر (هبت رياح المحبه) موشحة مقام حجاز ٣٢/٤

El Sittata achar (Habbat Riahoul Mahabbah) Mowachaha maqam Hidjaz 32/4

♩ = 84 ها ب بت ر يا

ha b bat ri ya
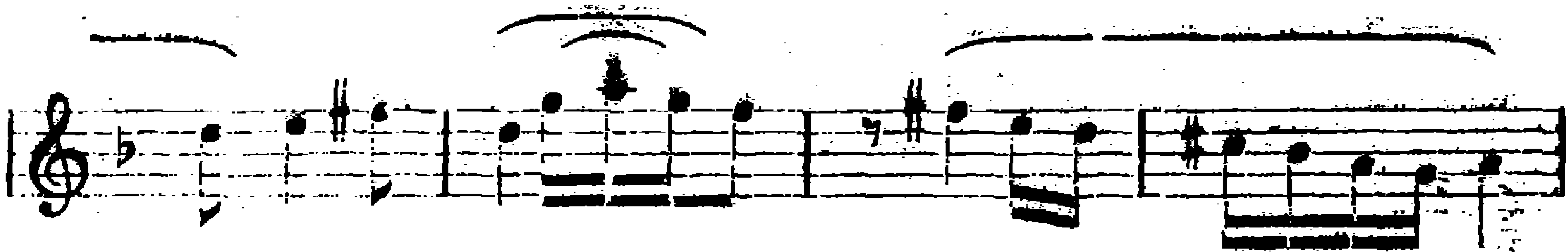


دم تك دم تك

dum tak dum kat

حل م ح ب با ه

houl ma ha b ba h



دم تك دم دم

dum tak dum dum

ف حر ر ك ت
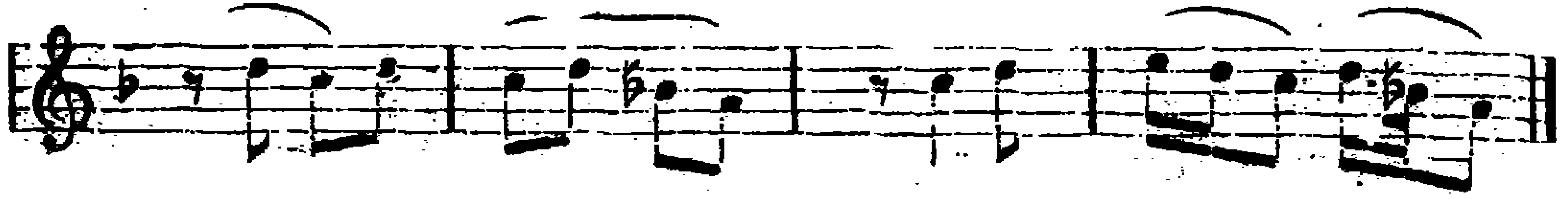
fa har ra ka t



تك دم تك تك

tak dum tak tak

غ ص ن ق ل بي يا جا نم
ghou s na qa l bi ya ga nim



دم تك تك
dum tak tak

المحجر المصدر (زارني باهى المحيا) موشحة مقام هزام ٢٨

El Mouhaggar El moussadar

(Zarani bahil mouhaya) Mouwachaha maqam Huzam $\frac{28}{4}$

♩ = 69

زا را ني لازمـــــه
za ra ni



دم دم دم
dum dum dum
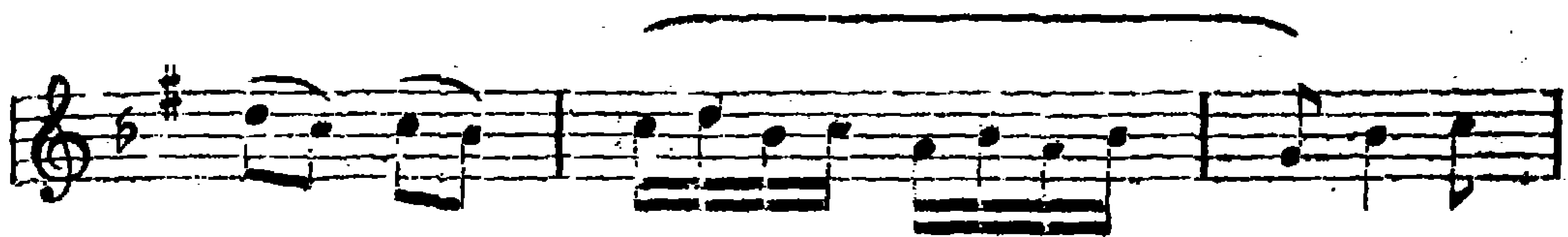
يا لي ل يا لي ل يا يا لا
ya lei l ya lei l ya ya la



تك دم تك
tak dum tak

لا يا لى لل لا

la lal li ya la



تك تك

tak tak

. . . . لازمة لى لل لا

la lal li



تك تك

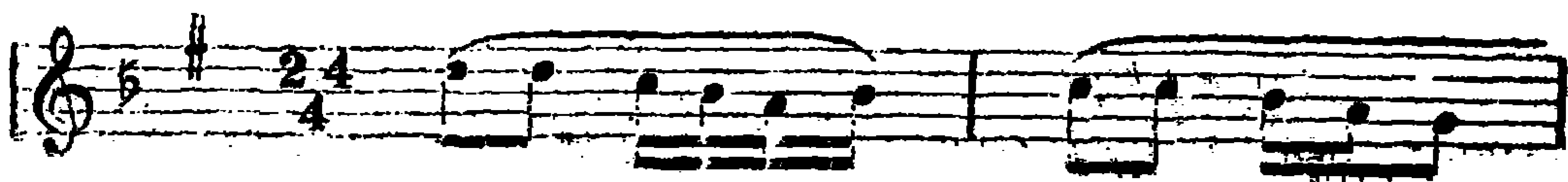
tak tak

الرهج (عيناك وحاجباك) موشحة مقام راست ٢٤/٤

El Rahag (Aïnaka wa hagibaka)Mowachaha maqam Rast $\frac{24}{4}$

= 72 عى نا

aï na
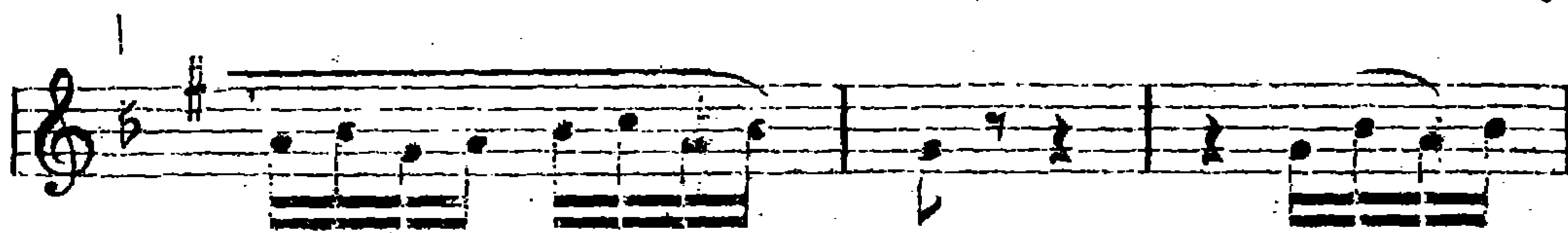


دم دم

dum dum

ج حا و ك

ka wa ha gi
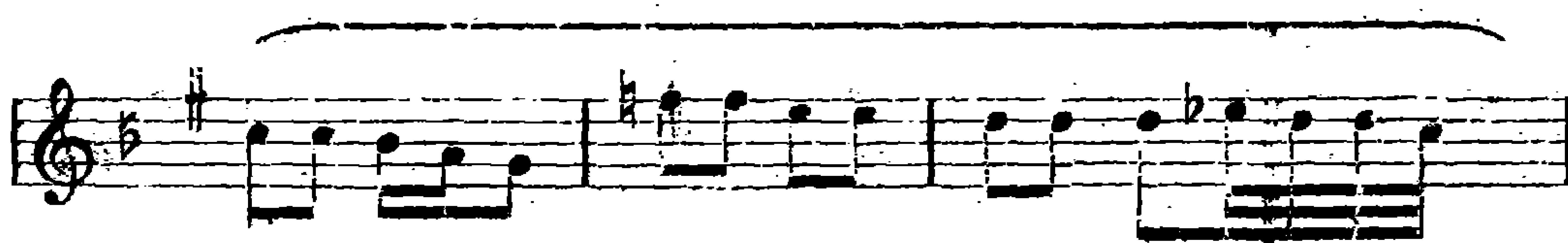


تك دم تك

tak dum tak

با

ba

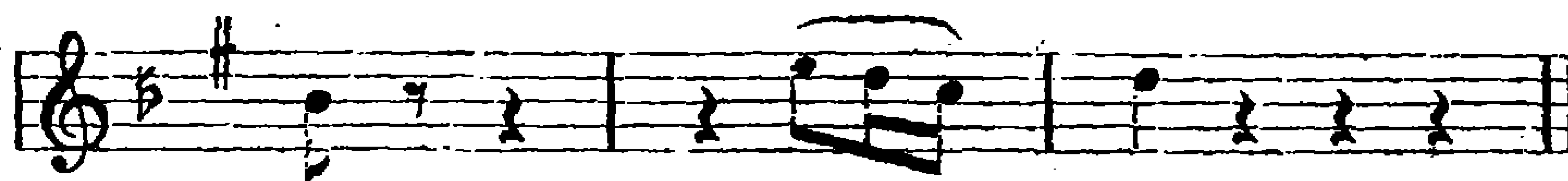


دم تك

tak dum

لن نب ك

ka nab loun



دم تك تك

tak tak dum

الفاخت (ياليلة الوصل) موشحة مقام جهاركاه ٢٠/٤

El Fakhit (Ya laïlatal wasl) Mowachaha maqam Djiharkah. 20/4

♩ = 69

أ ه أ
a h a

دم دم
dum dum

ه يا لى ل ة
h ya laï la ta

دم تك تك دم
dum tak tak dum

يا لى ل ة
ya laï la ta

تك تك
tak tak
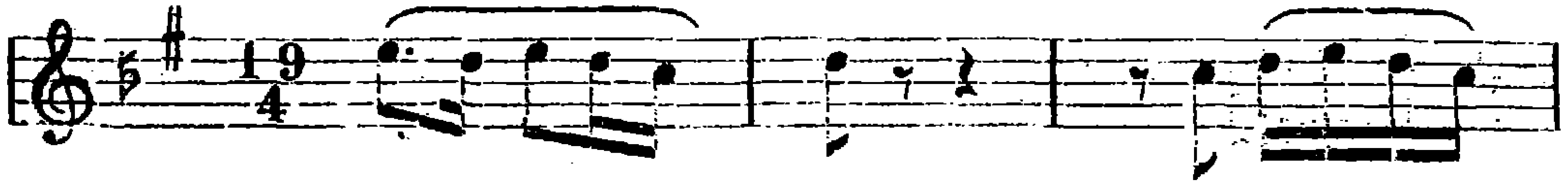
الاوفر (من كنت انت حبيبه) موشحة مقام راست ١٩/٤

El Awfar (Man kounta anta habibahou) Mowachaha maqam Rast. 19/4

♩ = 69

من كنت يا عي

man kount ya ei



دم دم

dum dum

نى من كن ت أ ن ت

ni man koun ta a n ta

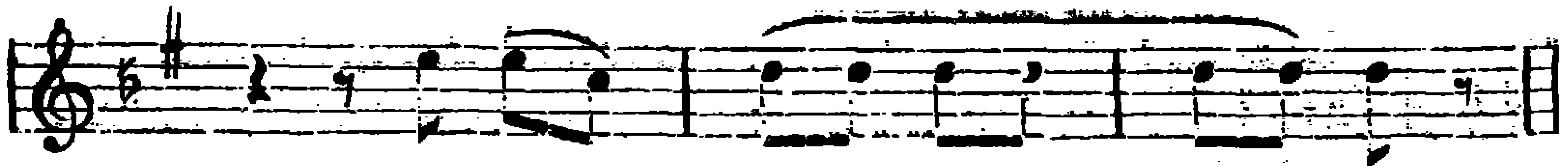


تك تك دم

tak tak dum

اه يا لي ل

ah ya lei l



دم تك تك

dum tak tak

المخمس (فتحت ازهار) موشحة مقام هزام

El Moukhammas (Fattahat Azhar) Mowachaha maqam Huzam 16/4

♩ = 76

فت ت ح فت ت ح ت أ ز

fat ta ha fat ta ha t a z

دم دم

dum dum

ها ر لي لي يا

ha r lé li a

دم تك

dum tak

عي ني أ ه

ei ni a h

تك دم

tak dum

النوخت الهندى (يامخجل الأقمار) موشحة مقام بياتى ١٦/٤

El Nawakht El Hindi (Ya Moukhguilal Aqmar) Mowachaha maqam Bayati 16/4

♩ = 76

يا ya — م mou — خ kh — ج gui — ل la — مخ moukh — ج gui

دم دم dum dum — دم dum — تك tak — دم dum

لل lal — أق aq — ما ma — ر r — آه ah — يا ya — عي ei — نى ni

تك tak — تك tak — دم dum — تك tak — دم dum — تك tak — تك tak

(١)
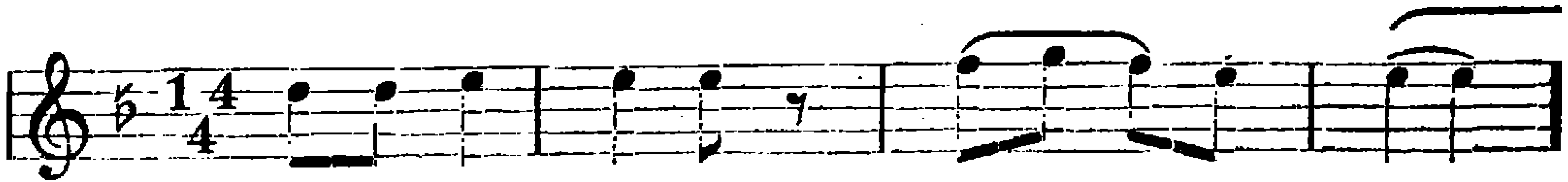
المحجر (هل علي الأستار هتك) موشحة ١٤/٤

El Mouhaggar (Hal alal astari hatkoun) Mowachaha (1) 14/4

♩ = 80

ه ل ع لا ل أ س تا

ha l a la l a s ta



دم دم دم تك دم

dum dum dum tak dum

ر أس تا ر ه ت ك

r as ta ri ha t koun



تك تك

tak tak

(١) هذه الموشحة مقامها مجهول الاسم وهي تتركب من نغمتى الحسيني والفرحفزا

1) Le maqam de cette mowachaha n'a pas reçu de dénomination spéciale. Il consiste en une combinaison de deux maqams : Husseiny et Farahfaza.

المربع — (ليالي الوصل) موشحة مقام حجاز ١٣/٤

El Morabbaa(Layalil wasl) Mowachaha maqam Hidjaz $\frac{13}{4}$

♩ = 66

ل يا لي ل يا

la ya li la ya

$\frac{13}{4}$

دم تك دم

dum tak dum

لى ل يا لل وصل

li la ya lil wasl

تك تك دم

tak tak dum

(١)
المدور ـ (قال لى) موشحة مقام راست ١٢/٤

(1)
El Modawar (kala li) Mowachaha maqam Rast 12/4

♩= 69

قا ل لى قا ل لى صن
qa la li qa la li sin

تك دم
tak dum

و يا
wou ya

تك دم دم
tak dum dum

لى ل ال غ
lei l il gha

دم
dum

(١) هذه الوشحة تبدأ من اخر الايقاع
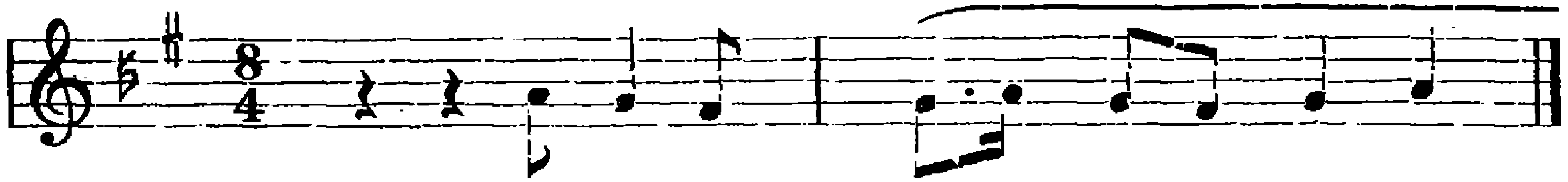
(1) Ce mowachaha commence par la fin du rythme

المصمودي ـ (أحن شوقا) موشحة مقام راست ٨/٤

El Masmoudi (Ahinnou chawqan) Mowachaha maqam Rast 8/4

♩ = 69

أ حن ن ش
a hin nou cha



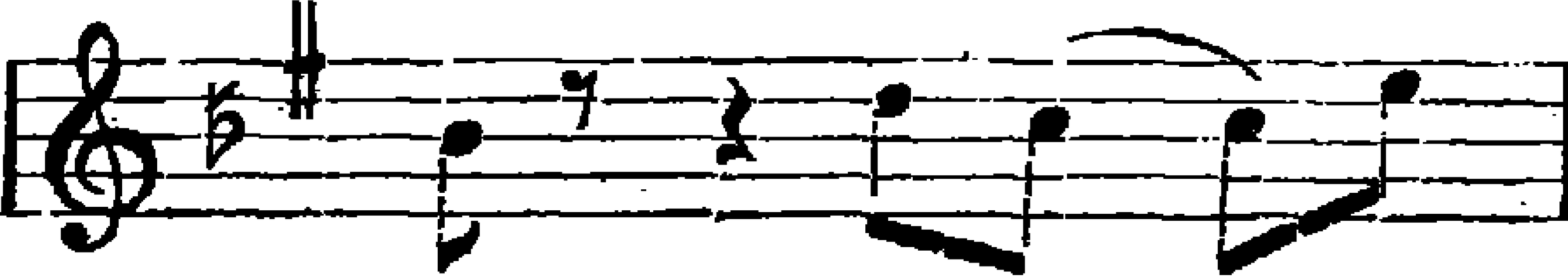
دم دم تك دم تك
dum dum tak dum tak

و قا إ لى د يا
wou qan i la di ya



دم دم تك دم تك
dum dum tak dum tak

ر ر أ ت
rin ra ay tou



دم دم تك
dum dum tak

النوخت (إملالى يادري) موشحة مقام حجاز $\frac{٧}{٤}$

El Nawakht (Imlali ya dourri) Mowachaha maqam Hidjaz $\frac{7}{4}$

♩ = 72

إ م لا لى إ م لا لي

I m la li i m la li

دم تك دم تك تك

dum tak dum tak tak

آ ه يا در رى يا در رى

a h ya dour ri ya dour ri

دم تك دم تك تك

dum tak dum tak tak
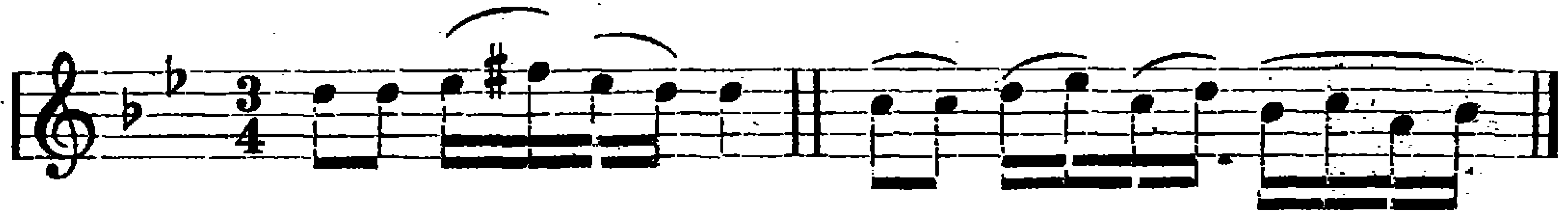
السماعى الدارج (البدر لدي الزهر) موشحة مقام نهاوند ٣/٤

El Samaï El Darig (Al Badrou ladal zouhri) Mowachaha maqam Nahawand $\frac{3}{4}$

♩ = 58

ال بد ر ل دل ز ه ر ل نا ش

al bad rou la dal zou h ri la na ch
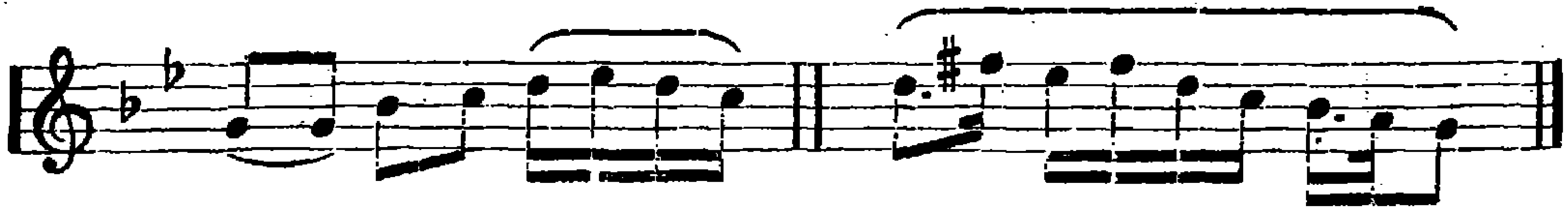


دم تك دم تك

dum tak dum tak

شم س أ دا را

cham sa a da ra



دم تك دم تك

dum tak dum tak

الظرافات (والذي ولاك قلبي) موشحة مقام بياتي ١٣/٨

Al Zarafat (Wallazi wallaka qalbi) Mowachaha maqam Bayati 13/8

♪ = 132

وال ل ذي ول لا ك قل بي

wal la zi wal la ka qal bi

دم تك دم دم دم تك

dum tak dum dum dum tak

السماعى الثقيل (ياغزالا ماس عجبا) موشحة مقام حجاز ١٠/٨

El Samai El Thaqil(Ya ghazalan massa ogban) Mowachaha maqam Hidjaz 10/8

♪ = 132

يا غ زا لاً

ya gha za lan

دم تك دم دم تك

dum tak dum dum tak

ما س ع ج با

ma sa o g ban
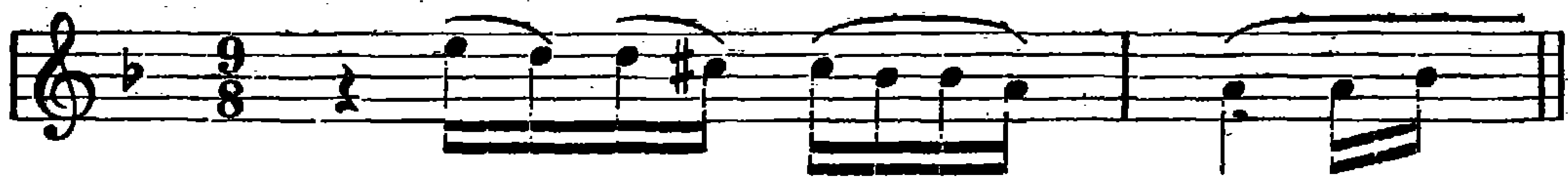
دم تك دم دم تك

dum tak dum dum tak

الأقصاق (ما احتيالى) موشحة مقام حجاز ٩/٨

El Aqsaq (Mahtiyali) Mowachaha maqam Hidjaz 9/8

♪ = 132





السماعى السرنبد (يا من لعبت) موشحة مقام راست ٣/٨

El Samaï El Sarabande (Ya man laïbat) Mowachaha maqam Rast $\frac{3}{8}$

♪ = 208

يا من لع بت ب ه ش مو ل

ya man laï bat bi hi cha mou lou

دم تك دم تك دم تك

dum tak dum tak dum tak

ما أل طف ها ذ هش ش ما يل

ma al tafa ha zi hich cha ma yil

دم تك دم تك دم تك

dum tak dum tak dum tak

الايقاعات (١) المستعملة فى سوريا وبخاصة فى حلب وتحليلها الى بسيط وأعرج مع نماذج تلحينية (٢)

مقدمة من الاستاذ على درويش

Communications sur les Rythmes [1] employés en Syrie et specialement à Alep, et leur décomposition en mesures simples et composés, avec des exemples de mélodies composées sur ces rythmes, [2]

par : Mr. Aly Darwiche.

---

(١) قراءة الايقاعات تكون من اليسار الى اليمين

(٢) 𝄲 = نصف دييز ، 𝄳 = نصف بيمول .

(1) Lire les notes de gauche à droite.

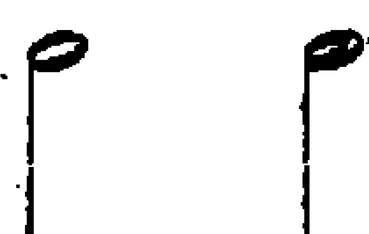
(2) 𝄲 = demi-dièze - 𝄳 = demi-bémol.

ايقاع فتح (بسيط) $\frac{١٧٦}{٤}$ ♩ = ٦٩

Rythme Fath (simple) $\frac{176}{4}$ ♩ = 69

دم تك تك دم تك تك

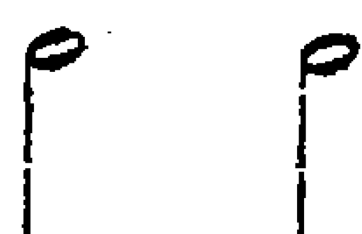
dum tak tak dum tak tak



ت كا دم تك تك دم

ta ka dum tak tak dum






تك دم تك دم ت كا

tak dum tak dum ta ka

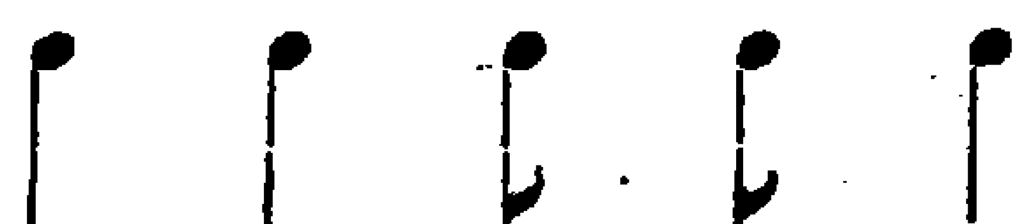






دم تك ت كا دم تك تك دم

dum tak ta ka dum tak tak dum




ت کا ت کا دم ت کا
ta ka ta ka dum ta ka

دم تك ت كه دم تك دم دم
dum tak ta kah dum tak dum dum

دم ت کا ت کا دم
dum ta ka ta ka dum

ت کا دم دم تك ت كه
ta ka dum dum tak ta kah

دم تك ت كه دم تا هك

dum tak ta kah dum ta hak

ت كه ت كه دم تك تك

ta kah ta kah dum tak tak

دم تك تك دم تك دم دم

dum tak tak dum tak dum dum

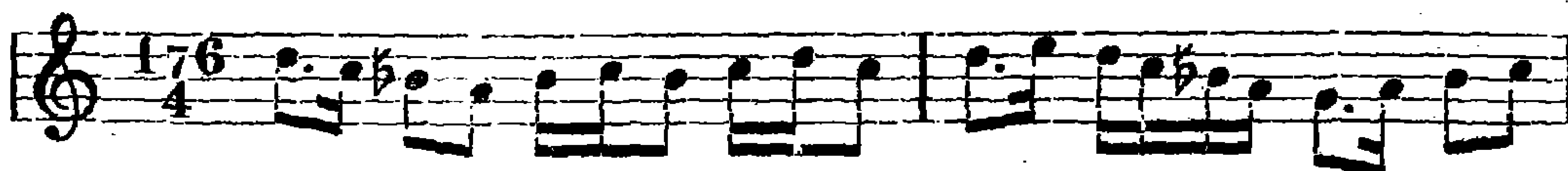
تا هك ت كه ت كه

ta hak ta kah ta kah

بشرو إسحق البياتي

♩ = 69

Bechraw Ishaq El Bayati



دم تك تك

dum tak tak



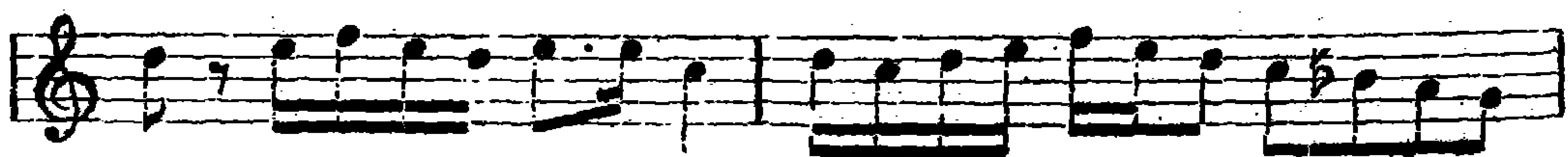
دم تك تك

dum tak tak
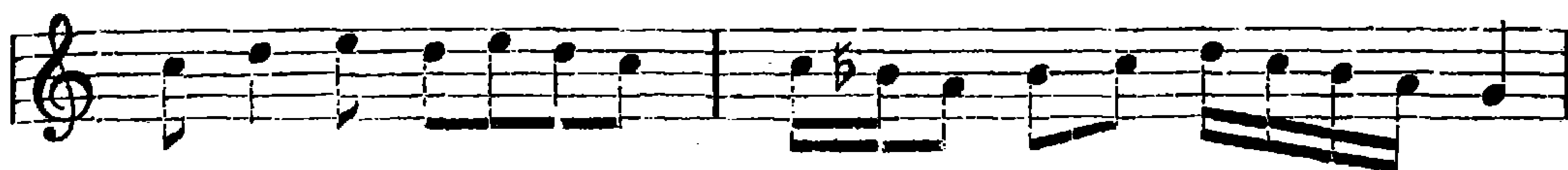


ت كا دم

ta ka dum

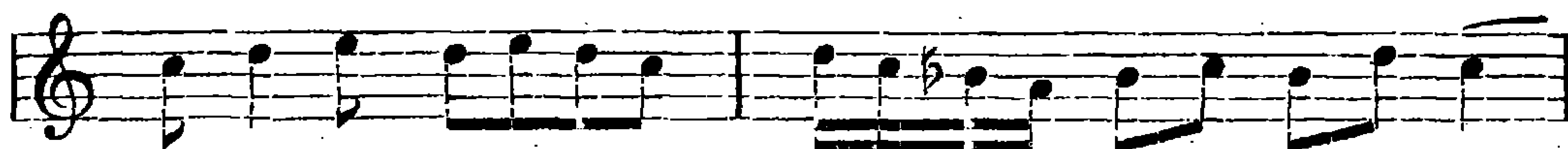


تك تك دم

tak tak dum
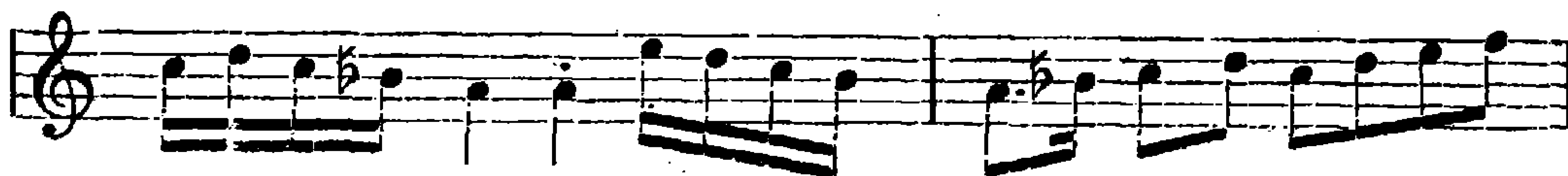


تك tak — دم dum



تك tak — دم dum



ت ta — كا ka — دم dum — تك tak — ت كه دم ta kah dum

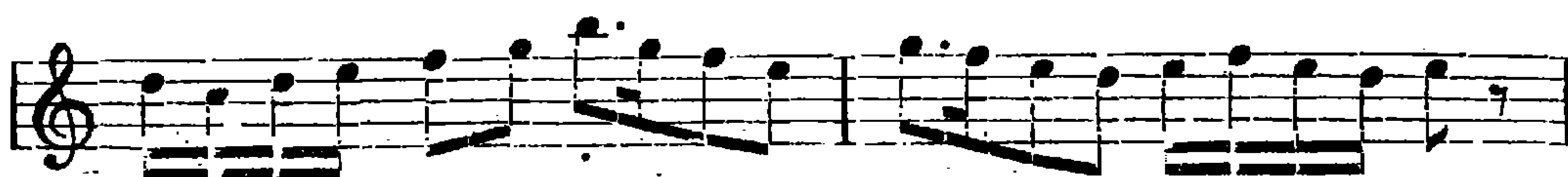


تك tak — تك tak



دم ت كا

dum ta ka
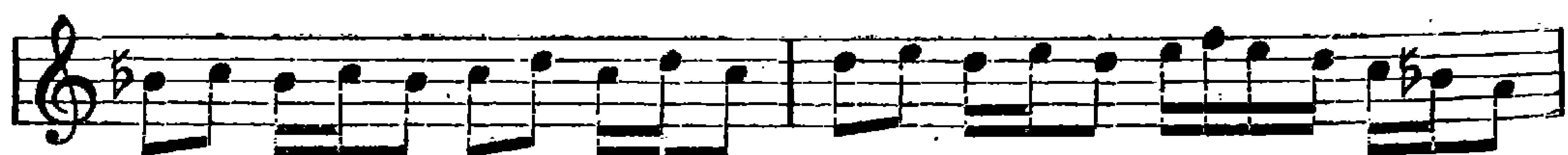


ت كا دم

ta ka dum
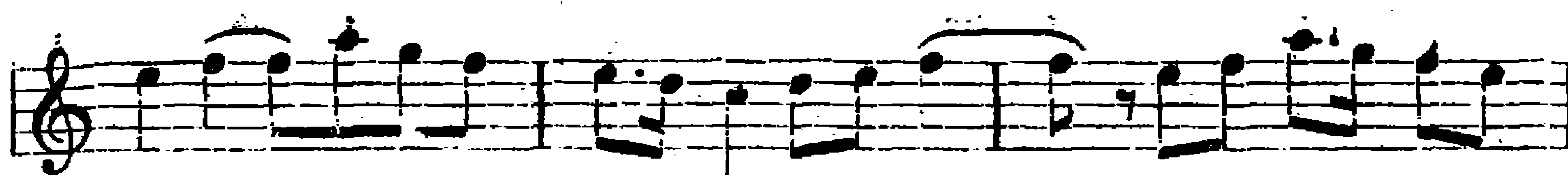


ت كا دم تك ، ت كه دم

ta ka dum tak ta kah dum



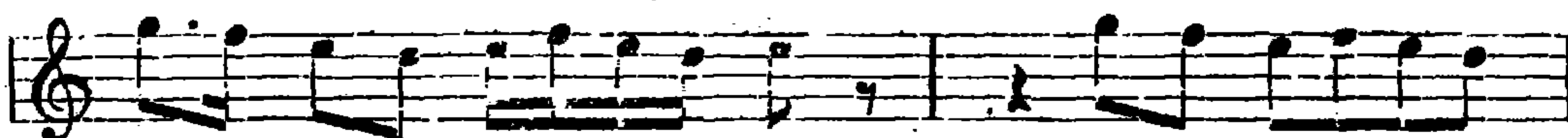
تك دم

tak dum



كا تك دم دم

dum dum tak ka
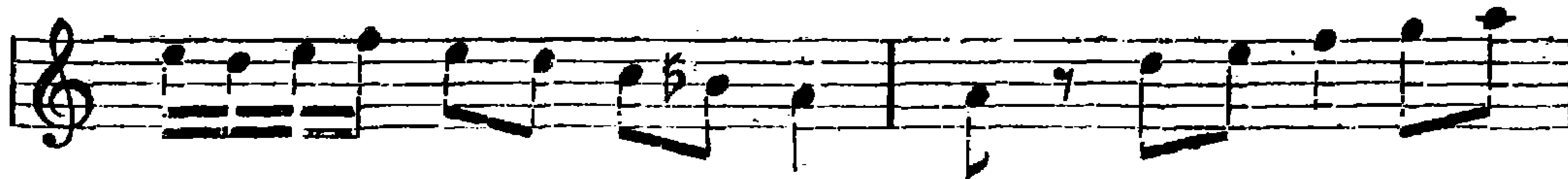


دم كا ت

ta ka dum



دم دم كا ت

ta ka dum dum



تك دم كه ت تك

tak ta kalı dum tak



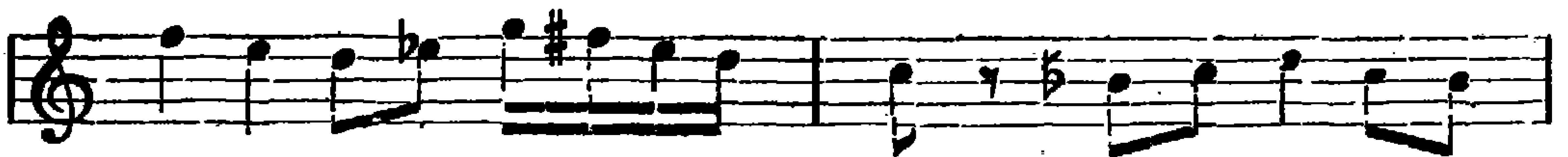
هك تا دم كه ت

ta kah dum ta hak
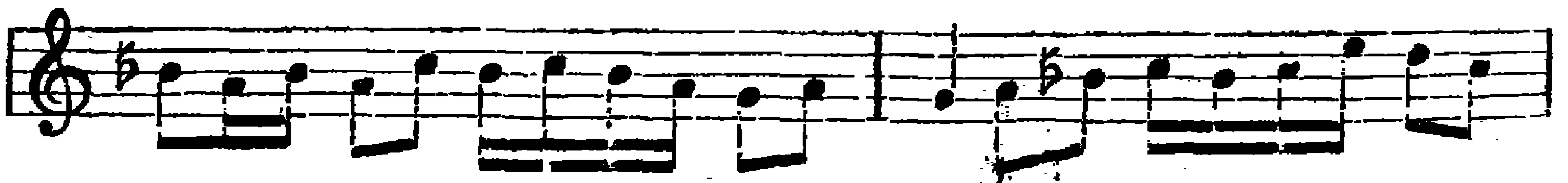


تك دم كه ت كه تك

tak kah ta kah dum tak



تك دم تك

tak dum tak



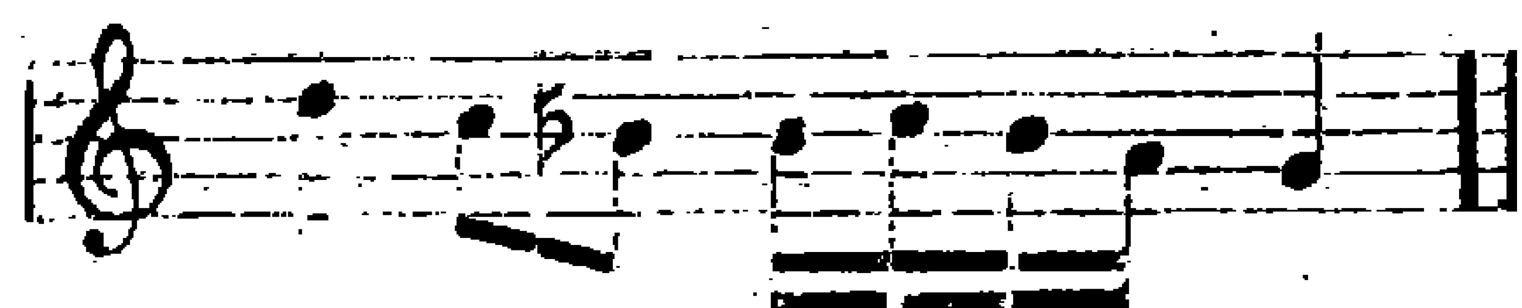
تك دم تك

tak dum tak



دم دم تا هك

dum dum ta hak



ت كه ت كه

ta kah tà kah



إيقاع هاوى أو حاوى (بسيط) ١٢٨/٤ ♩ = ٧٦

Rythme Hawi (simple) 128/4 ♩ = 76

دم ت كا دم تك
dum ta ka dum tak

ت كه دم تا ك دو م ت
ta kaḥ dum ta k du m ta

كا ت كا دم ت
ka ta ka dum ta

دم كه ت تك دم كا ت كا

ka ta ka dum tak ta kah dum

كا ت دم دم تك

tak dum dum ta ka

دم دم كا ت دم كا ت

ta ka dum ta ka dum dum

دم كا ت تك دم كا ت تك

tak ta ka dum tak ta ka dum

تك دم كه ت كه ت هك تا

ta hak ta kah ta kah dnm tak

تك دم تك تك دم تك

tak dum tak tak dum tak

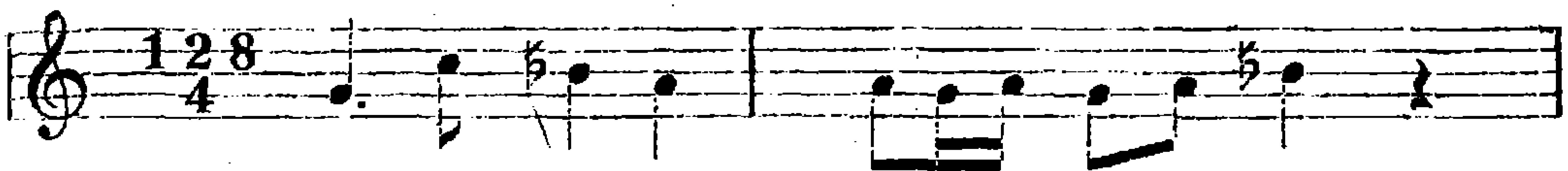
كا ت كا ت هك تا دم دم

dum dum ta hak ta ka ta ka

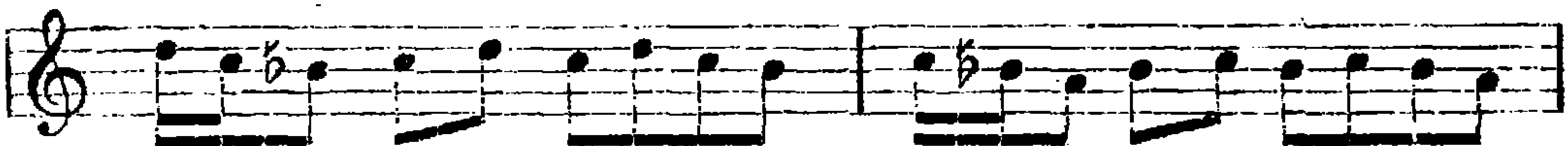
بشرو مقام سازكار

Bechraw maqam Sazkar

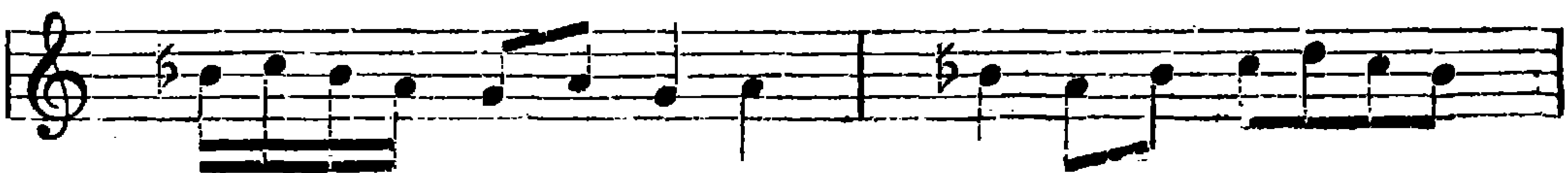
♩ = 76



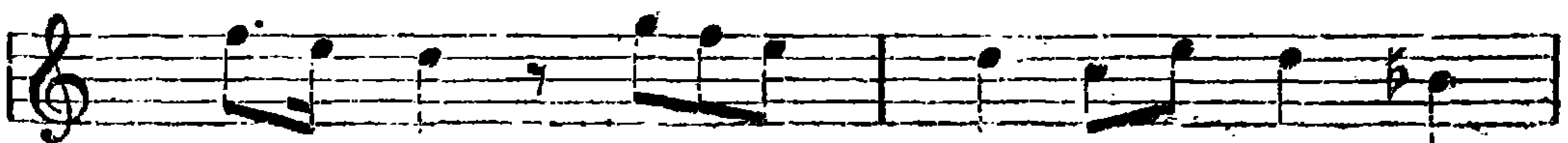
دم ت
dum ta



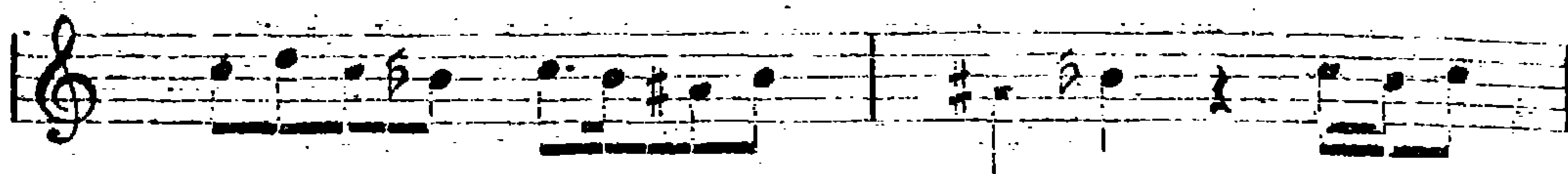
كا دم تك ت كه دم تك
ka dum tak ta kah dum tak



دم ت
dum ta



كا ت كا دم
ka ta ka dum



ت كا ت

ta ka ta .
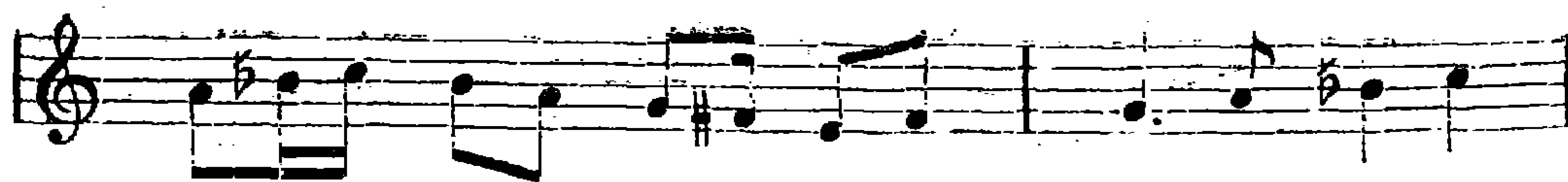


كا دم تك تكه دم تك

ka dum tak taka dum tak



دم دم

dum dum



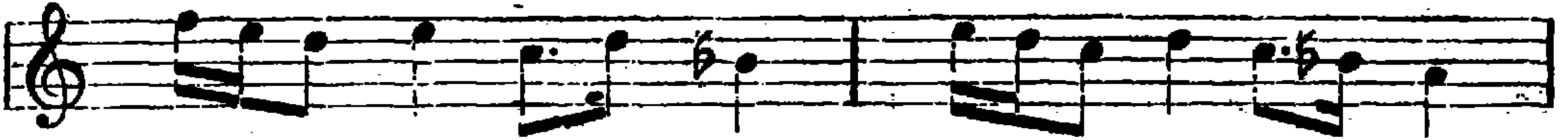
ت كا ت كا

ta ka ta ka



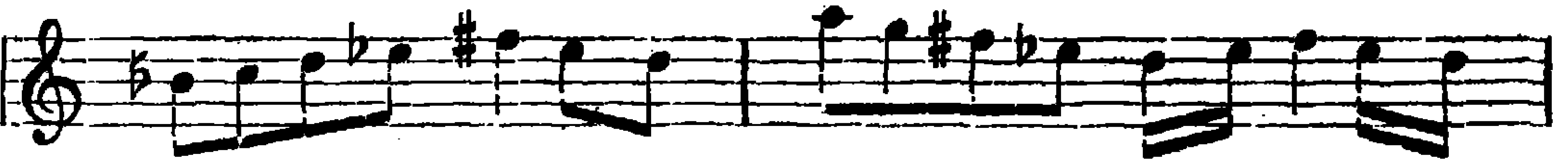
دم ت كا

dum ta ka



دم دم تك ت كا

dum dum tak ka



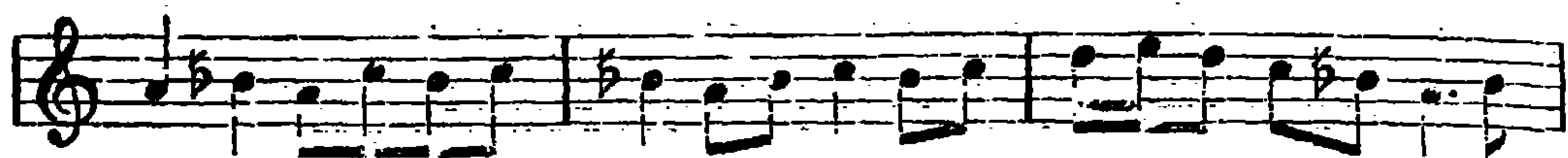
دم تك ت كا دم

dum tak ta ka dum



تا هك ت كه ت كه

ta hak ta kah ta kah



تك دم تك تك دم

dum tak tak dum tak



تك دم ، تك

tak: dum tak



كات كات هك تا دم دم

dum dum ta hak taka taka

إيقاع زنجير التركى (بسيط) $\frac{١٢٠}{٤}$ ♩ = ٧٢

وهو مركب من خمس إيقاعات : (١) الجفتة دويك (٢) الفاختة
(٣) الجنبر (٤) الدور الكبير (٥) البرفشان

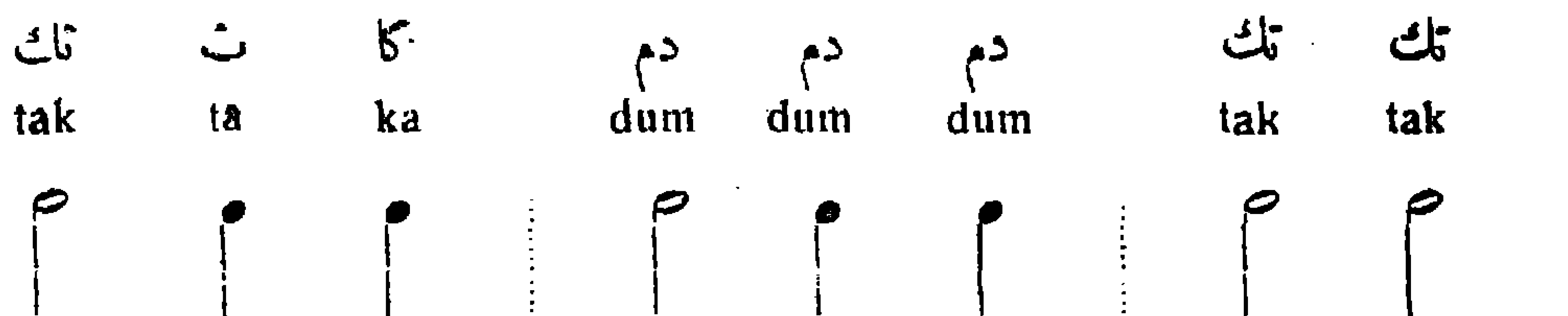
Rythme Zingir El Turki (simple) $\frac{120}{4}$ ♩ = 72

Il se compose des cinq rythmes suivants :
(1) Al Chifta duyek, (2) Al Fakhitah, (3) Al Chanbar,
(4) Al Dawir El Kabir, (5) Al Berefchane.



چفته دويك $\frac{١٦}{٤}$

Chifta duyek $\frac{1}{4}$

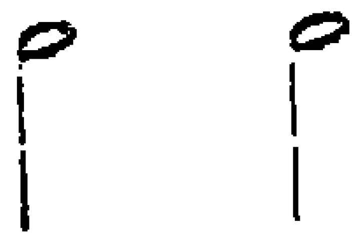


فاختة $\frac{٢٠}{٤}$

Fakhitah $\frac{20}{4}$

تك دم تا هك ت كا ت كا

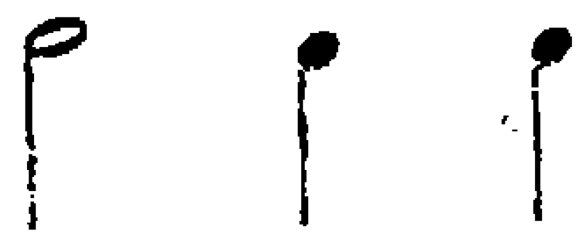
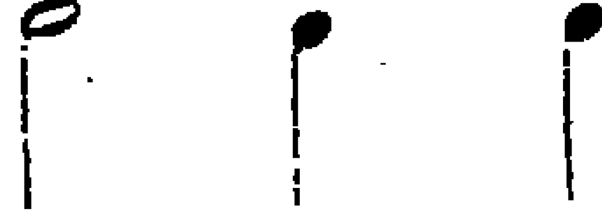
tak dum ta hak ta ka ta ka



دم ت كا دم دم دم تك تك

dum ta ka dum dum dum tak tak

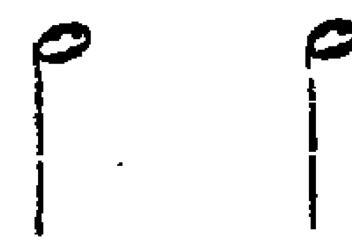
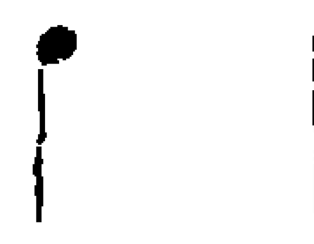




چنبر ٢٤/٤

Chanbar $\frac{24}{4}$

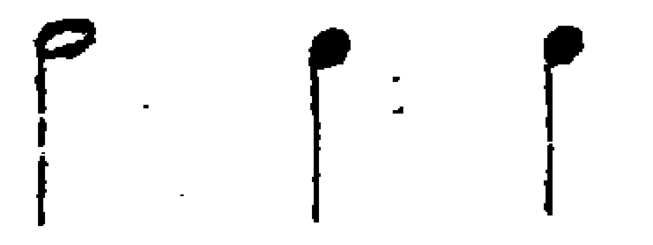
تك دم تا هك ت كا ت كا

tak dum ta hak ta ka ta ka


دم دم تك دم تك ت كه دم تك

dum dum tak dum tak ta kah dum tak

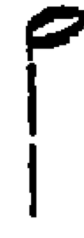
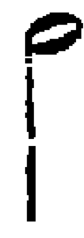
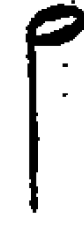




دور كبير ٢٨/٤

Dawir Kabir $\frac{28}{4}$

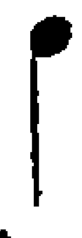
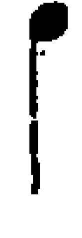
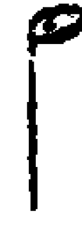
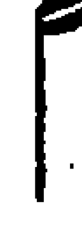
تك تك دم دم تا هك

tak tak dum dum ta hak

ت كا ت كا دم تك دم

ta ka ta ka tak dum

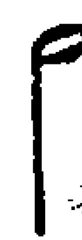
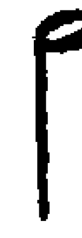
      

برفشان $\frac{٣٢}{٤}$

Berefchane $\frac{32}{4}$

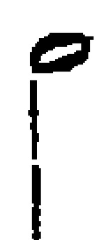
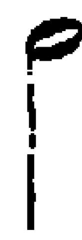
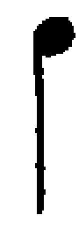
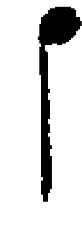
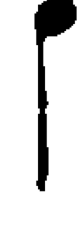
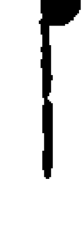
تك دم دم تك دم دم

tak dum dum tak dum dum

تا هك ت كا ت كا

ta hak ta ka ta ka

إيقاع ثقيل التركى (بسيط) ١٦

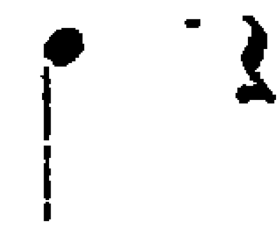
♩ = ٦٣

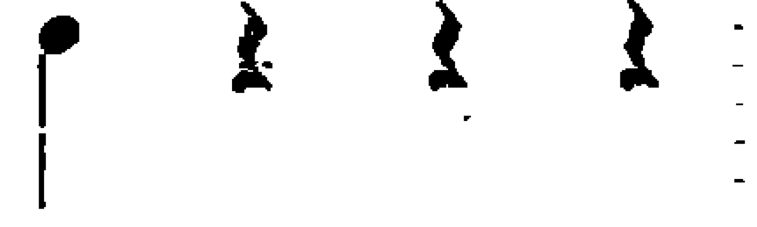
Rythme Thaqil El Turki (simple) $\frac{96}{4}$

♩ = 63

دم ت كا دم

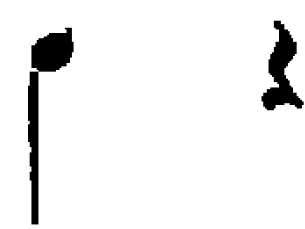
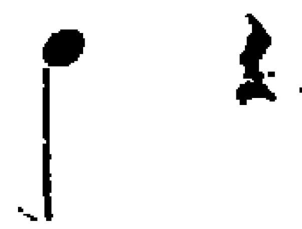
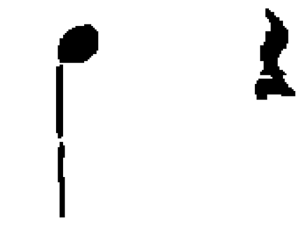
dum ta ka dum



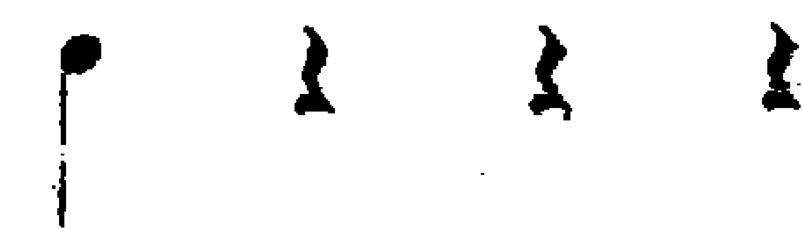
ت كا ت كا

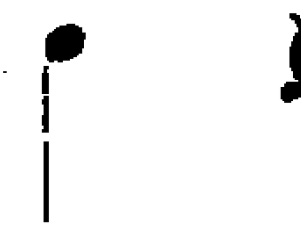
ta ka ta ka

دم ت كا

dum ta ka





دم تك ت كه دم تك تك

dum tak ta kah dum tak tak



دم دم

dum dum



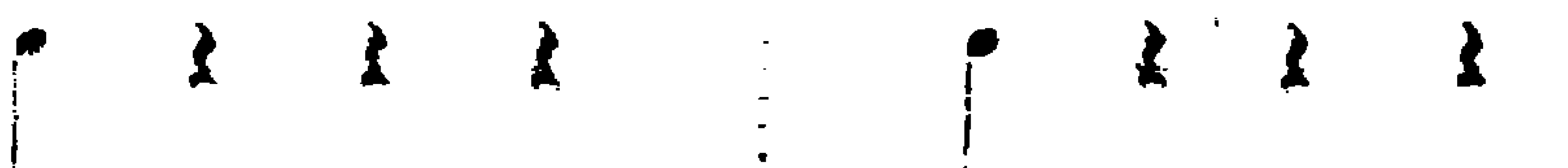
تك دم تك

tak dum tak



تك دم

tak dum



ت كا دم دم تك ت كا

ta ka dum dum tak ta ka

دم تك ت كا دم تا هك

dum tak ta ka dum ta hak

ت كا ت كا

ta ka ta ka

بشرو مقام زيرگوله

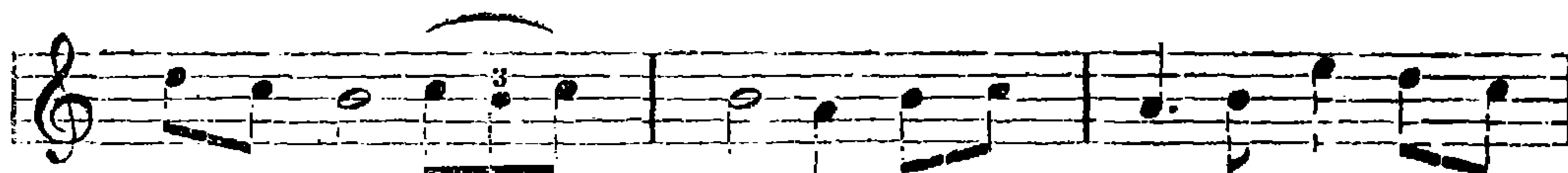
Bechraw Maqam Zirgulah

♩ = 63



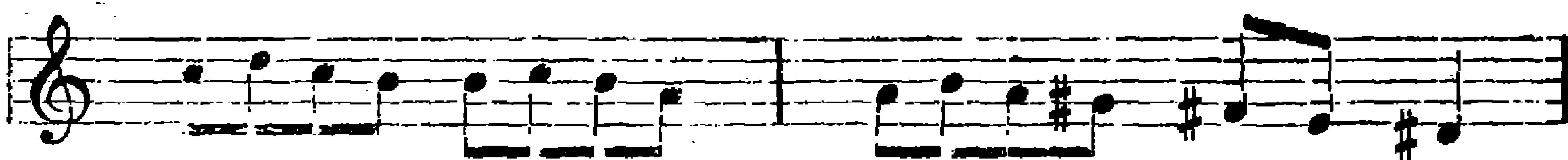
دم ت كا دم

dum ta ka dum
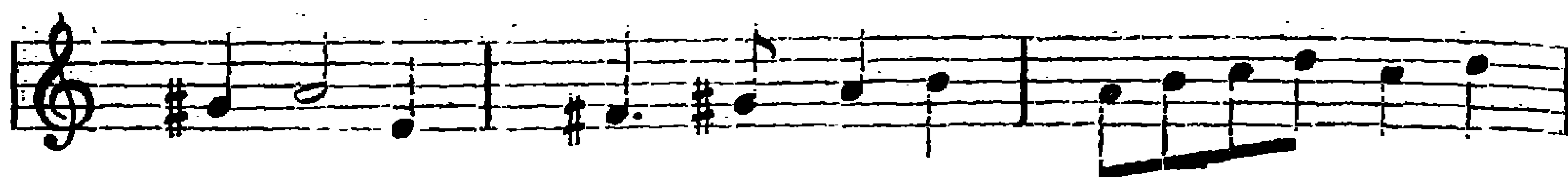


ت كا ت كا دم

ta ka ta ka dum

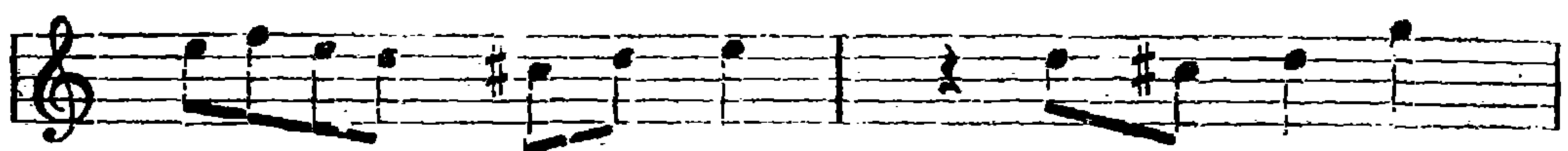


ت كا دم تك ت كه دم

ta ka dum tak ta ka dum



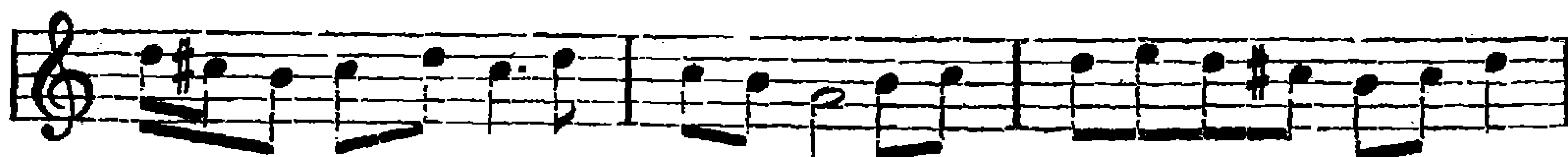
تك tak   تك tak   دم dum



دم dum   تك tak



دم dum   تك tak

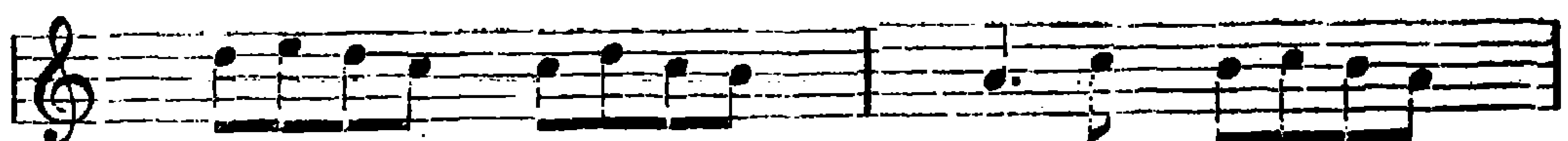


تك tak   دم dum   ت ta   كا ka



تك دم كا ت تك دم دم

dum dum tak ta ka dum tak



هك ما دم كا ت

ta ka dum ta hak

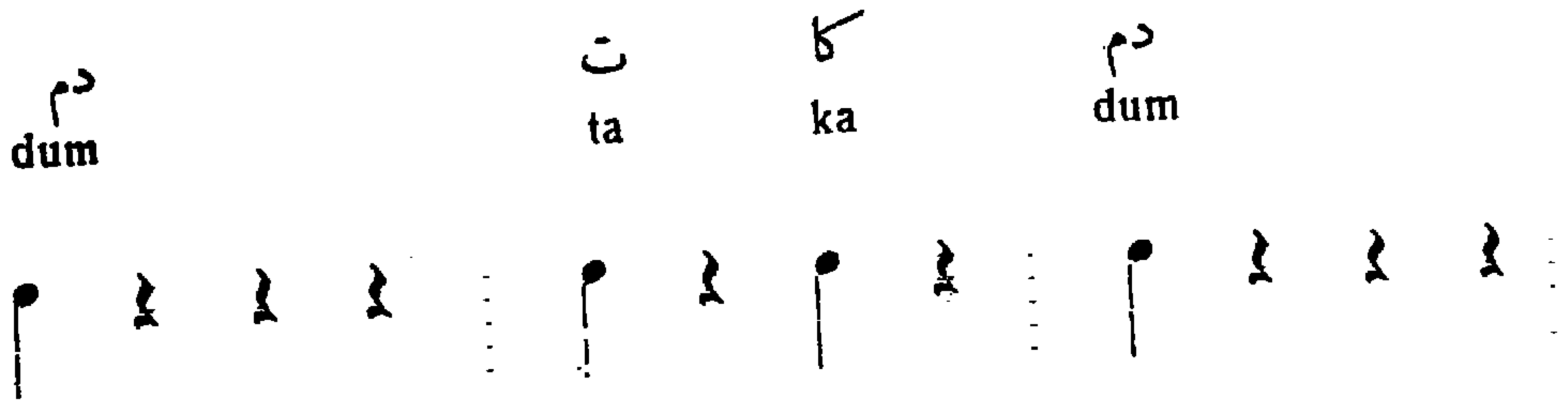


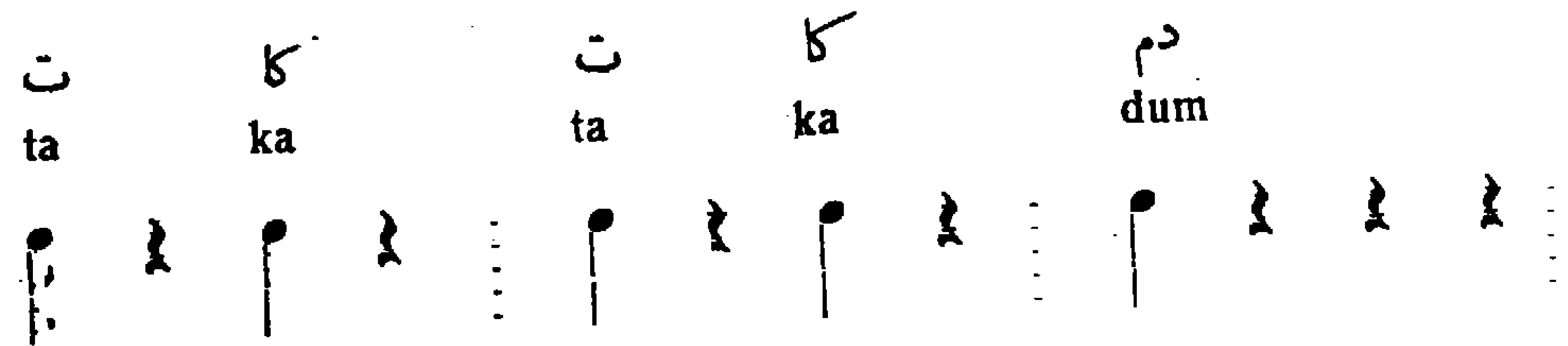
كا ت كا ت

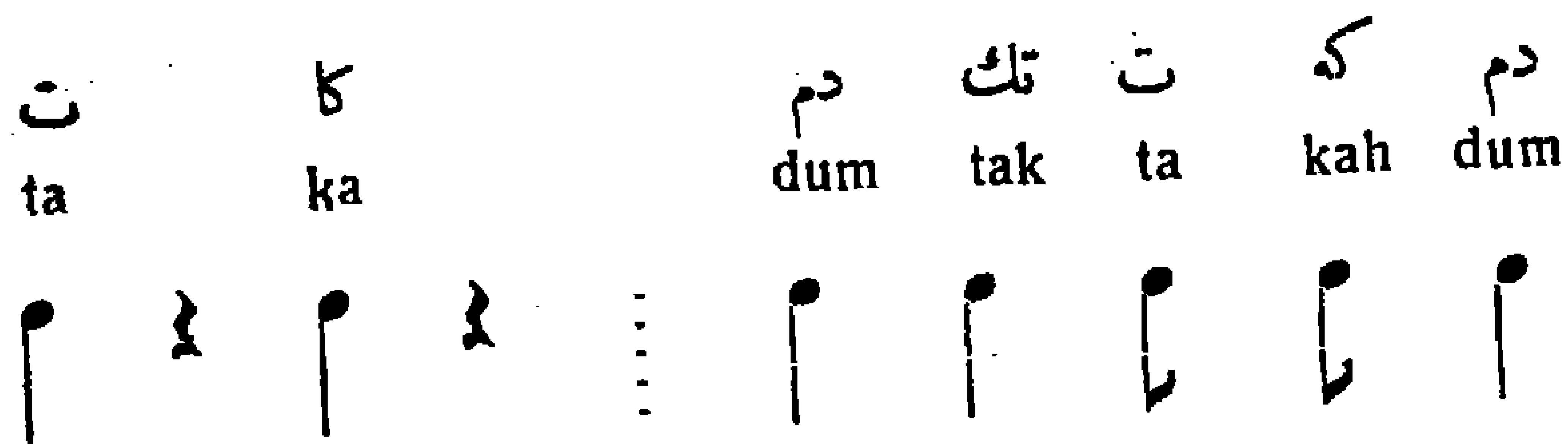
ta ka ta ka

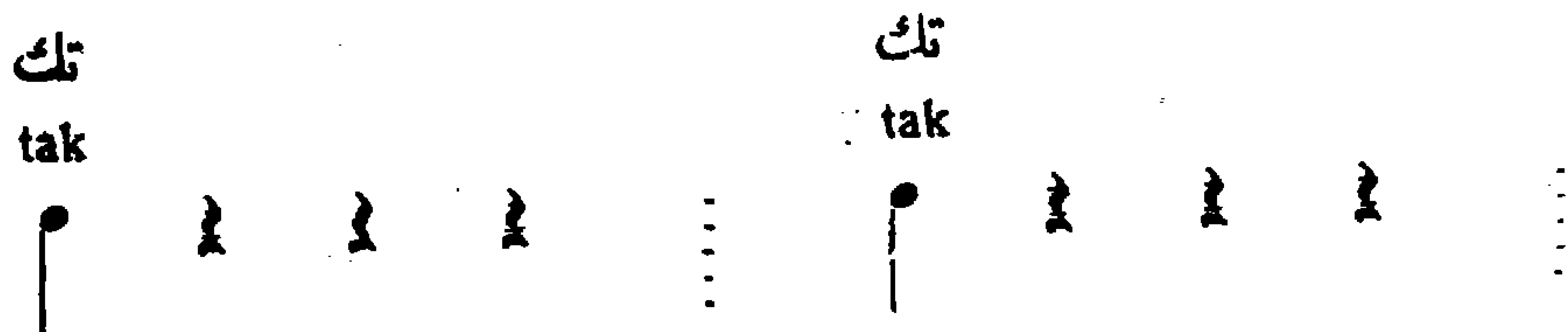
إيقاع رمل التركي (بسيط) $\frac{٥٦}{٤}$ ♩ = ٦٦

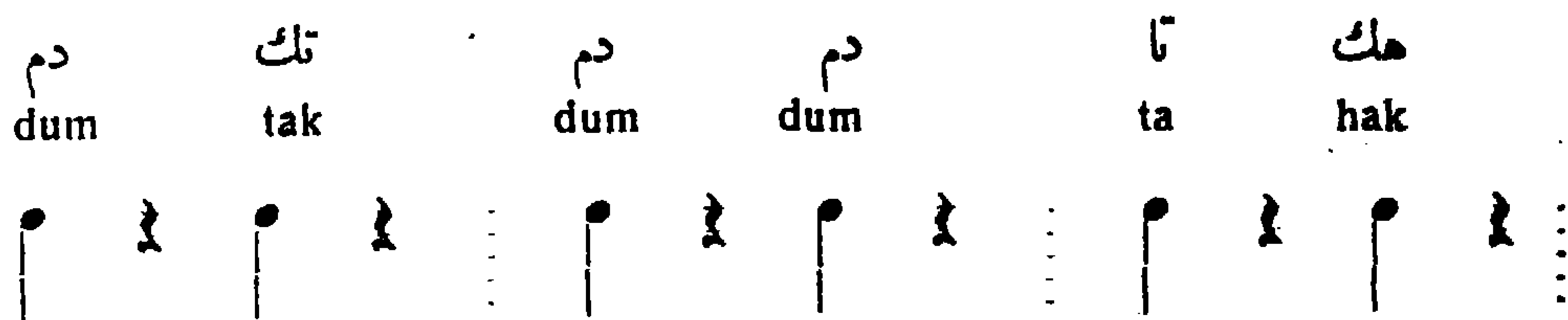
Rythme Ramal El Turki (Simple) $\frac{56}{4}$ ♩ = 66

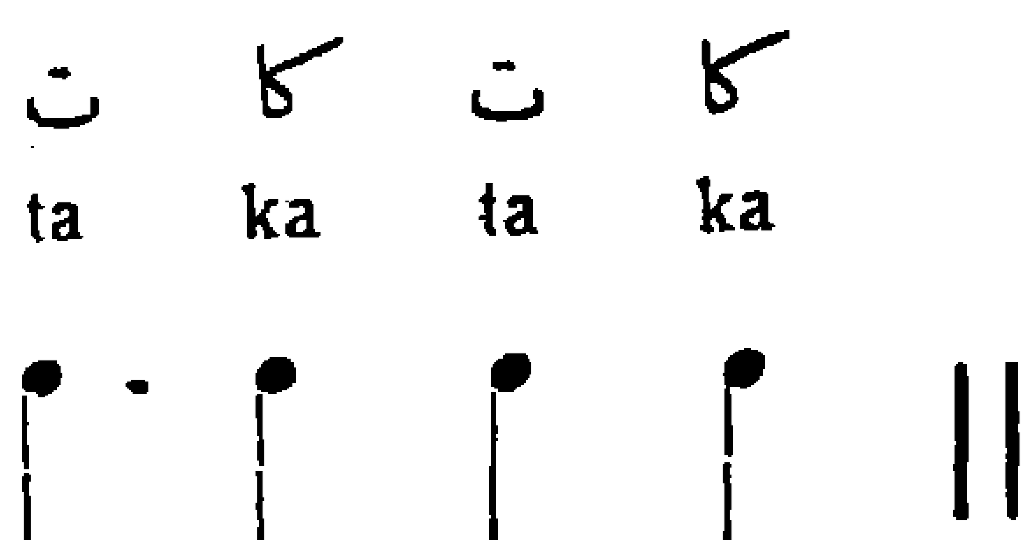








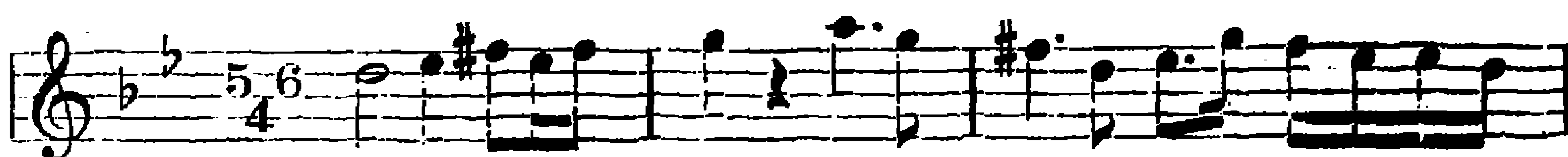




موشحة (أي ظبيَ لوا)

Mowachaha (Ay Zabya Liwa)

♩ = 66



دم ت كا دم

dum ta ka dum



ت كا ت كا دم

ta ka ta ka dum



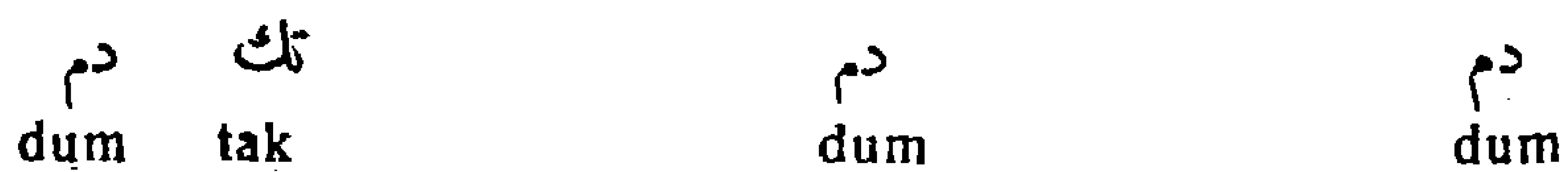
دم تكه تك دم كا ت

ta ka dum tak taka dum



تك تك

tak tak



دم دم تك دم

dum tak dum dum



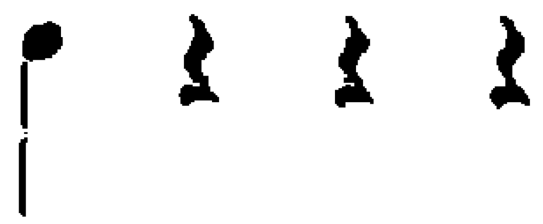
كا ت كا ت هك تا

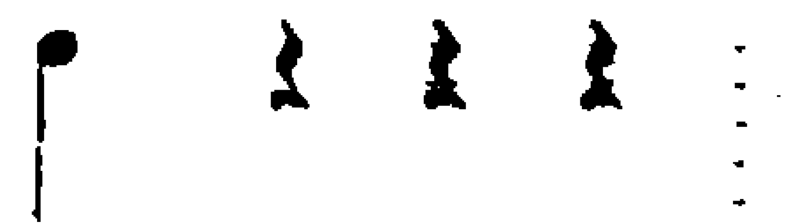
ta hak ta ka ta ka

إيقاع نيم ثقيل تركى (بسيط) $\frac{٤٨}{٤}$ ♩ = ٦٩

Rythme Nim Saqil Turki (Simple) $\frac{48}{4}$ ♩ = 69

دم dum — ت ta — كا ka — دم dum



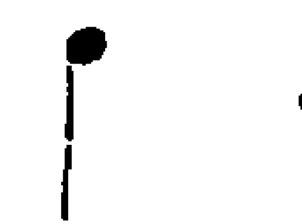
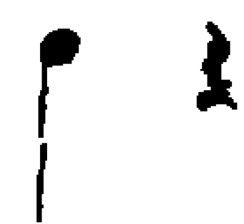
ت ta — كا ka — ت ta — كا ka



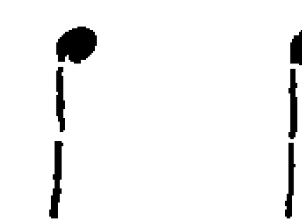
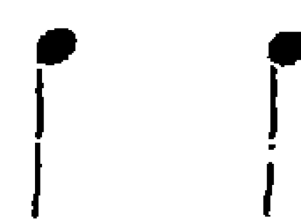
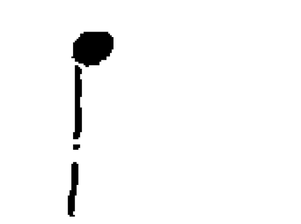
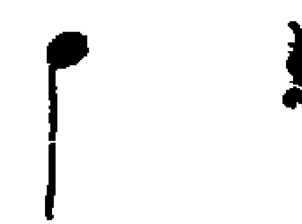


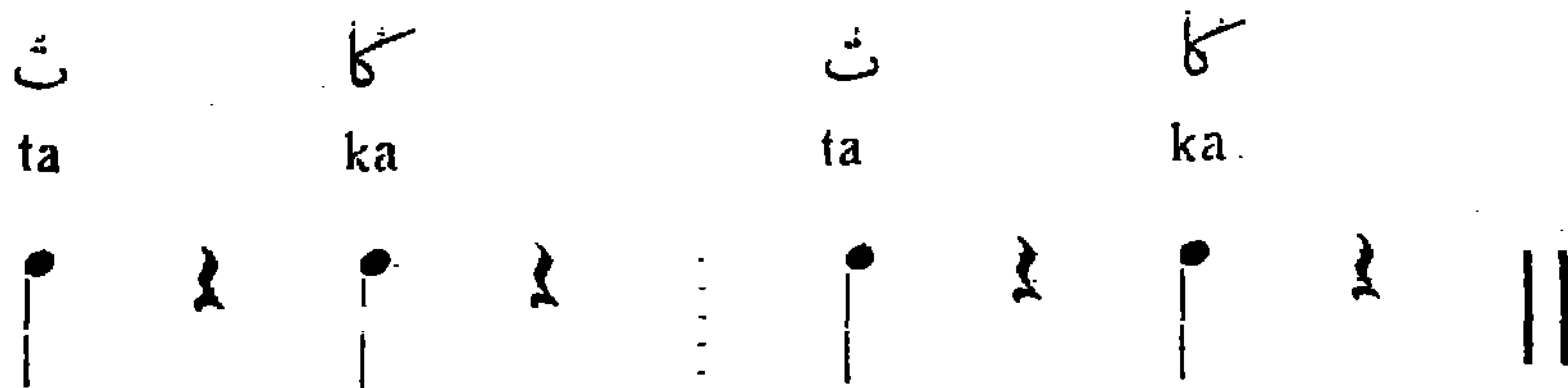

دم dum — ت ta — كا ka — دم dum — تك tak



ت ta — كا ka — دم dum — تا ta — هك hak
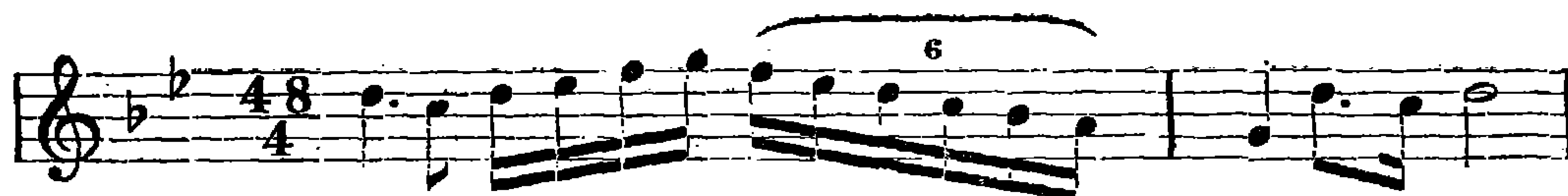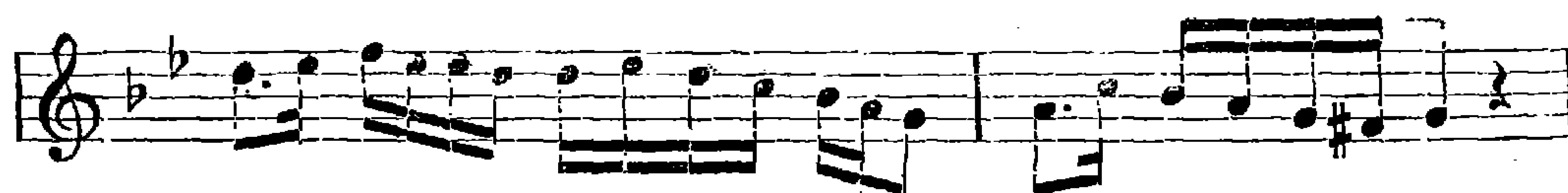
موشحة (بدرُ حسن زار)

Mowachaha (Badrou Husnin Zara)
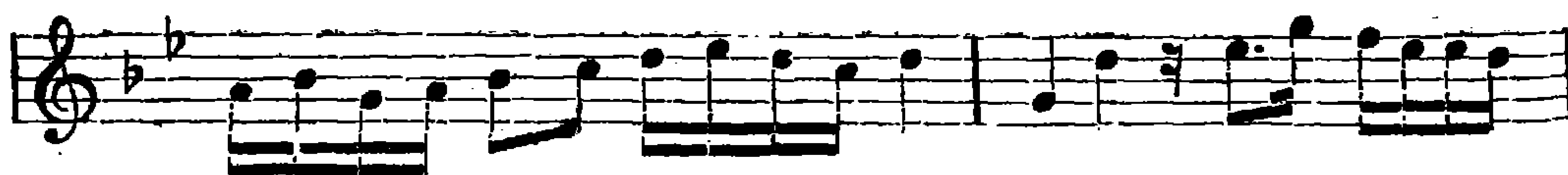
♩ = 69



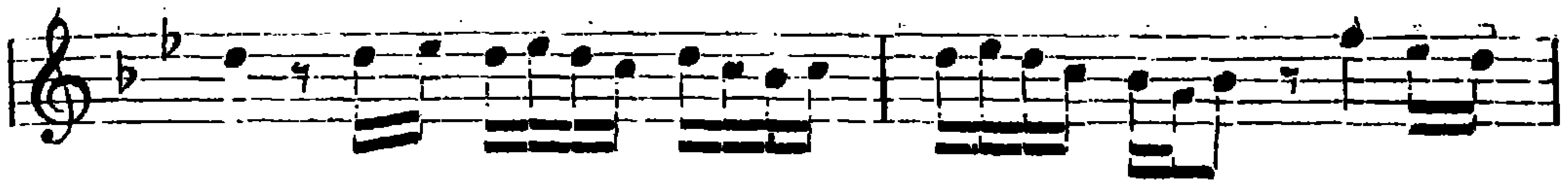
دم ت كا
dum ta ka



دم ت كا
dum ta ka
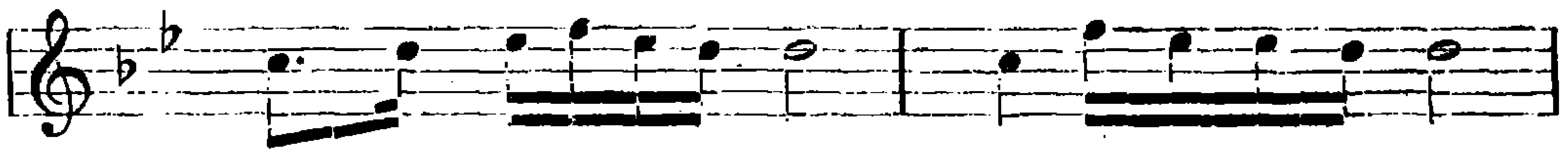


ت كا دم
ta ka dum
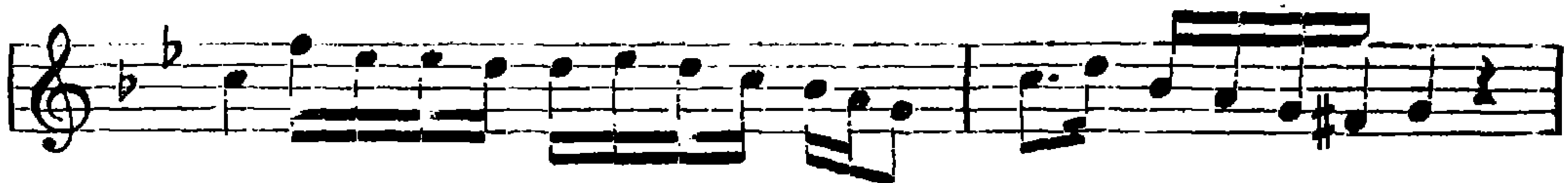


ت كا دم تك

ta ka dum tak



ت كا دم تا هك

ta ka dum ta hak



ت كا ت كا

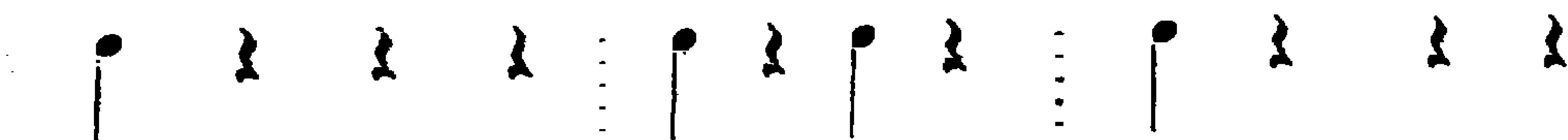
ta ka ta ka

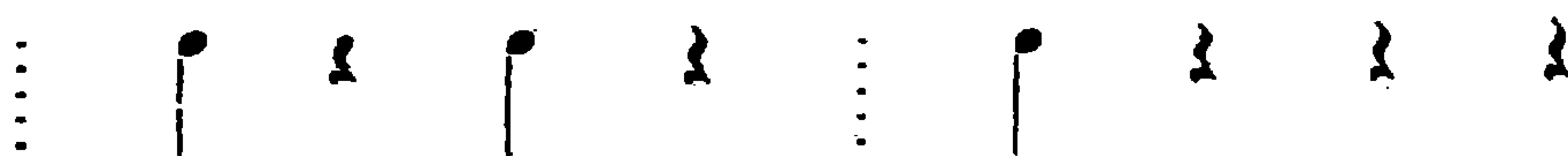
إيقاع هزج تركى (بسيط) ٤٤/٤

♩ = ٨٤

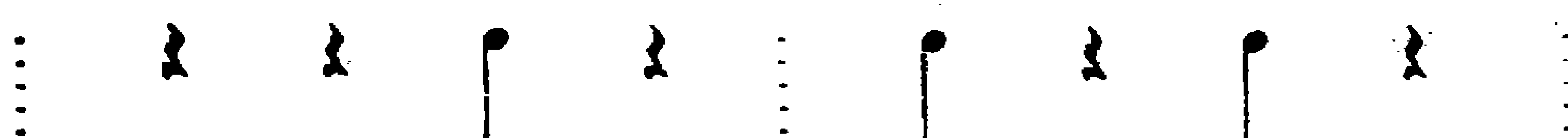
Rythme Hazag Turki (Simple) 44/4

♩ = 84
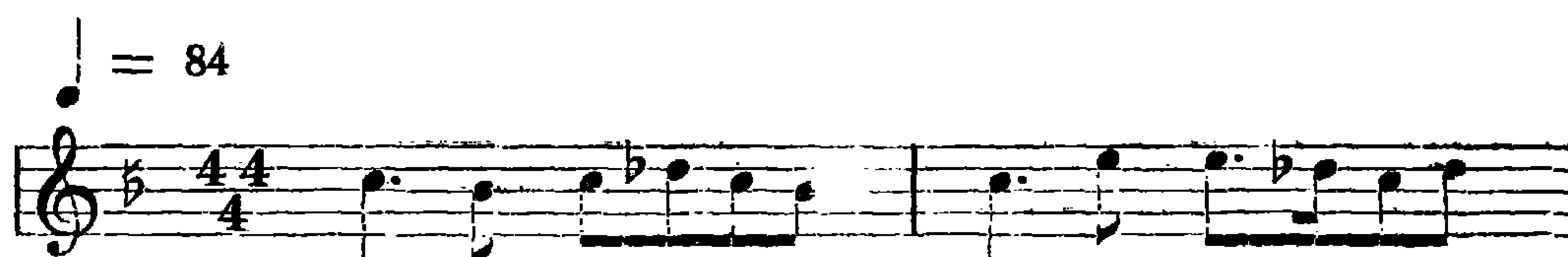








كا ت كا ت

ta ka ta ka
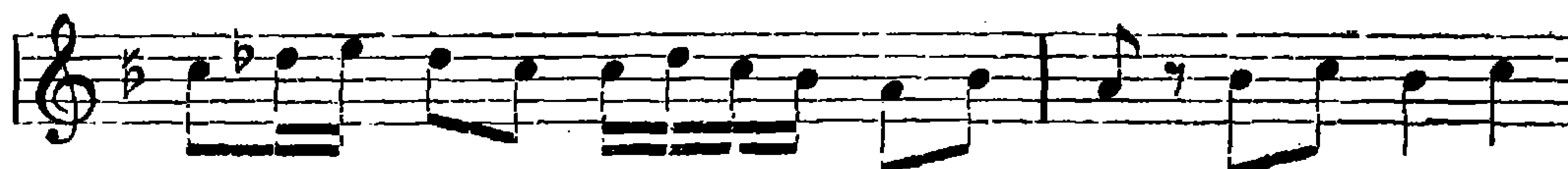
بشرو مقام بسته نكار

Bechraw Maqam Bastanigar



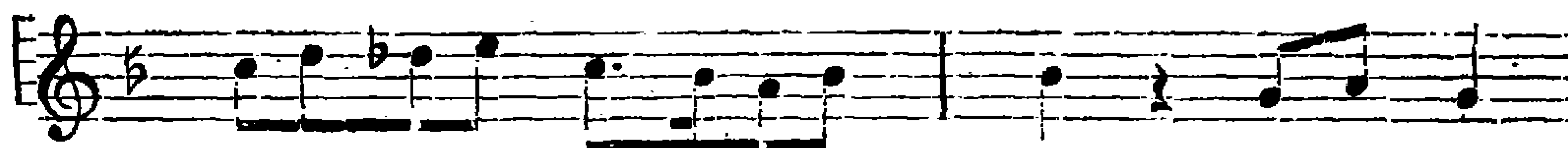
دم دم دم

dum dum dum



تك دم دم

tak dum dum



تك ت كا ت كا

tak ta ka ta ka

دم تك 

dum tak dum

دم تا 

dum ta hak

ت كا ت 

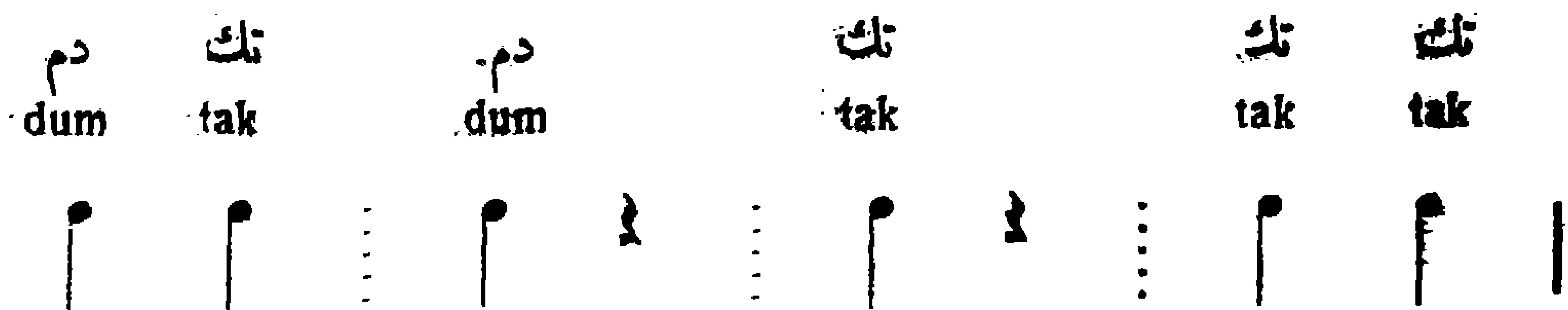
ta ka ta ka

ايقاع نقش الستة والثلاثين (بسيط) ٣٦/٤ ♩ = ٨٠

هذا الايقاع مستعمل في حلب ويتركب من ثلاثة اوزان :
(١) مخمس عربي (٢) روان مصري (٣) نصف مخمس تركي يكرر مرتين

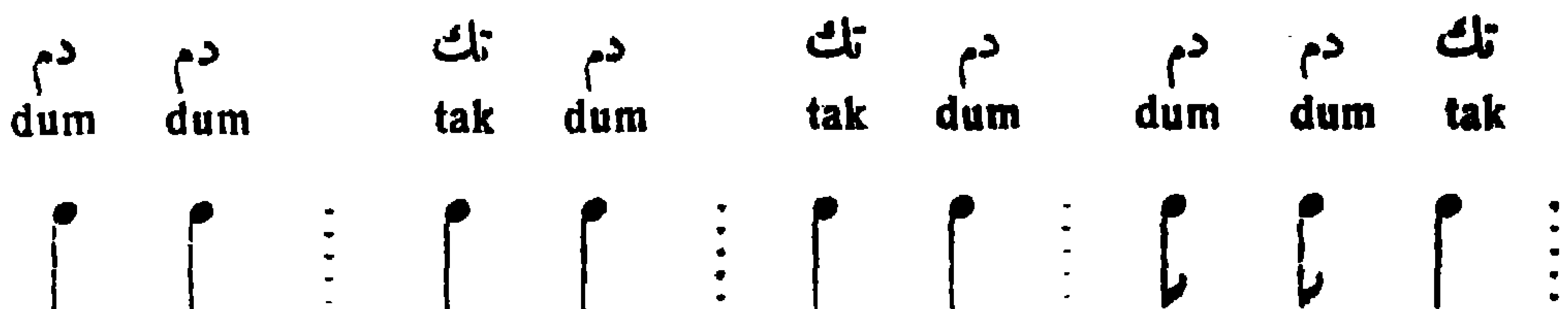
Rythme Naqche El Sitta wal Salaçine (Simple) $\frac{36}{4}$ ♩ = 80

il sęcsmpose de: (1) Moukhammas Arabi, (2) Rawan masri
(3) Nisf moukhammas turki, à répéter deux fois.



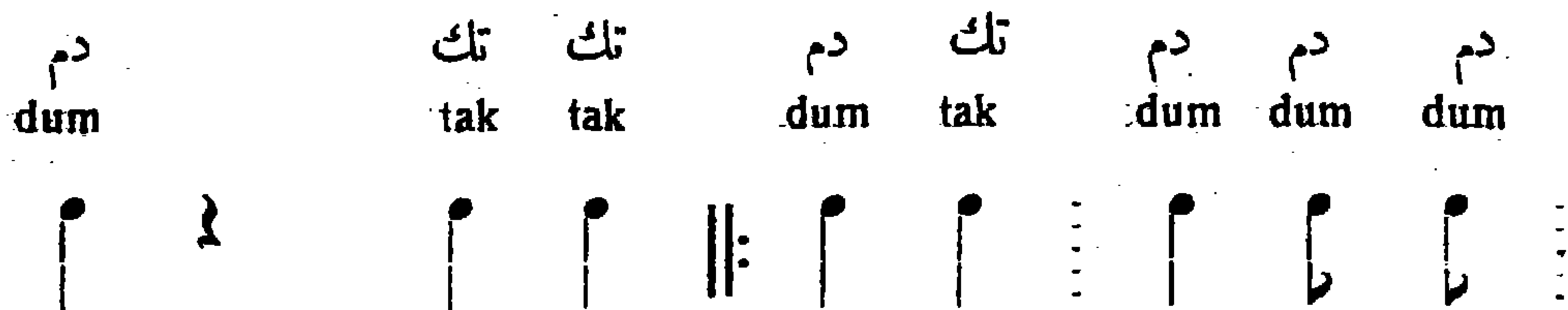
مخمس عربي ٨/٤

Moukhammas Arabi $\frac{8}{4}$



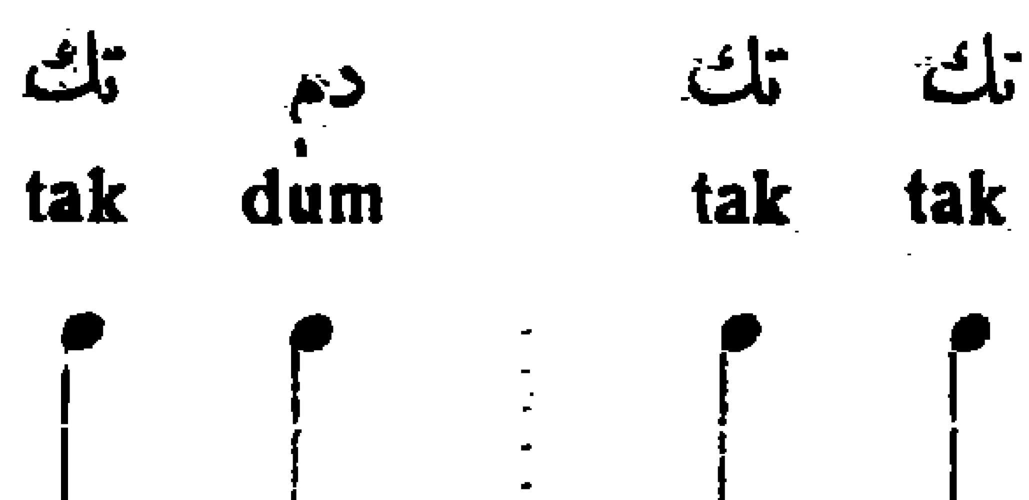
روان مصري ١٢/٤

Rawan Masri $\frac{12}{4}$



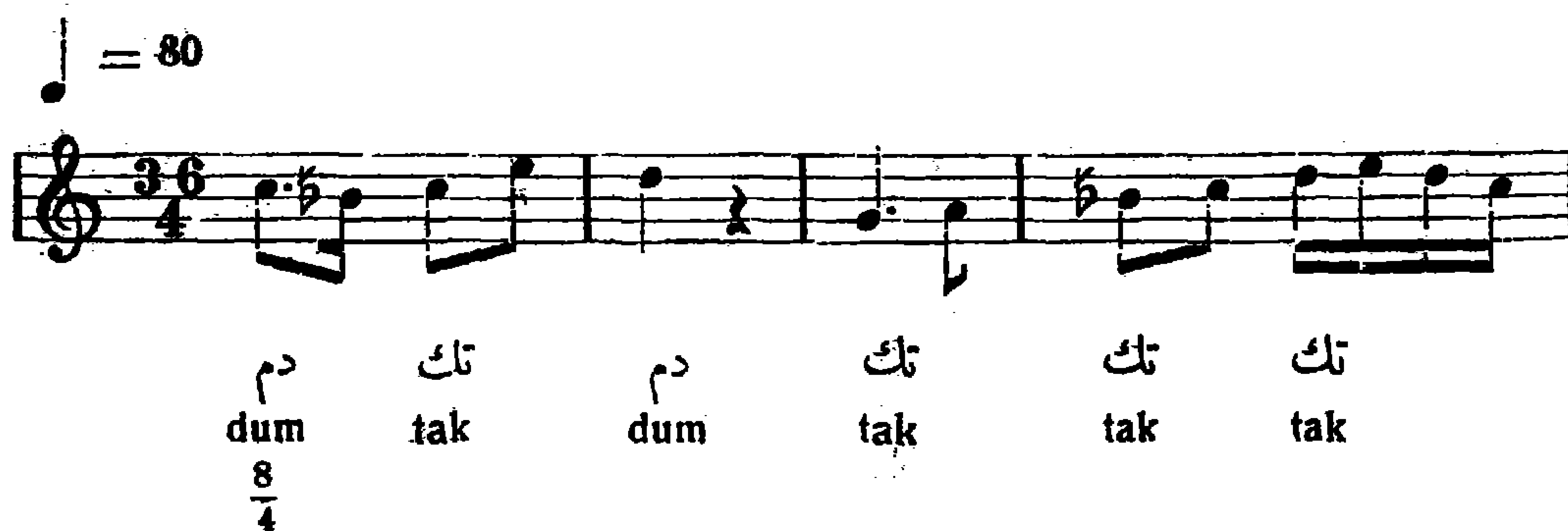
نصف مخمس تركي $\frac{٨}{٤}$
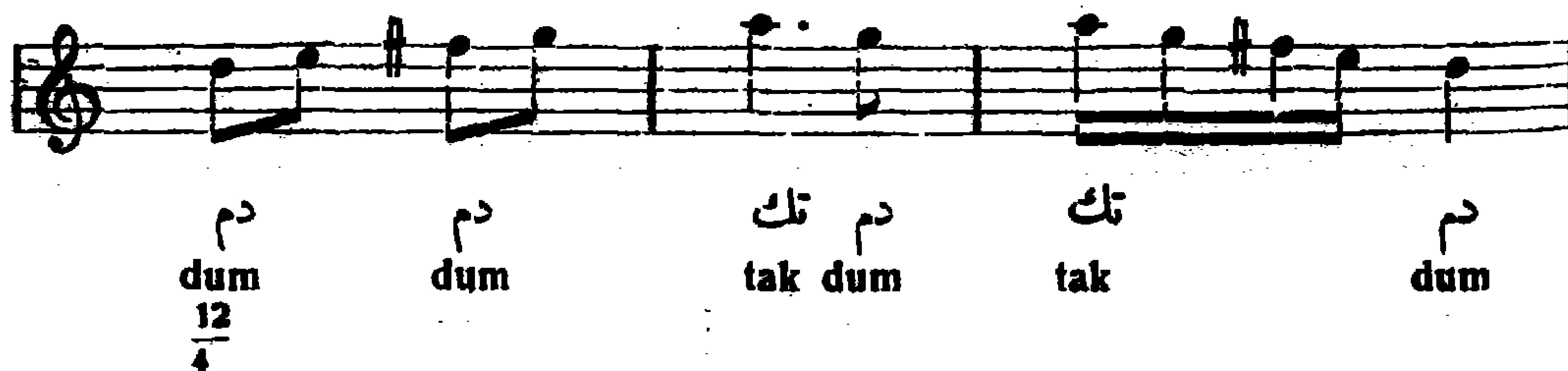
Nisf Moukhammas Turki $\frac{8}{4}$



موشحه (افراحنا دامت)

Mouwachaha (Afrahouna Damatte)







تك تك دم تك دم دم

dum dum tak dum tak tak



تك تك دم تك دم دم دم تك دم

dum tak dum dum dum tak dum tak tak

$\frac{8}{4}$

إيقاع فرع تركي (بسيط) $\frac{٣٢}{٤}$ ♩ = ٧٦

Rythme Faraa Turki (Simple) $\frac{32}{4}$ ♩ = 76

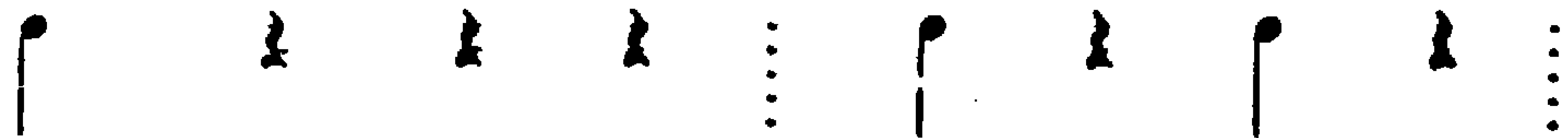
دم كا ت دم

dum ta ka dum



تك دم تك

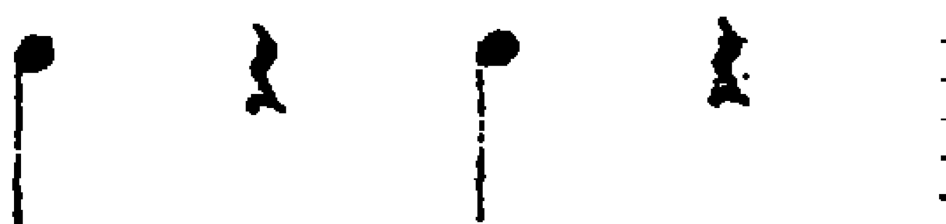
tak dum tak



ت كا دم تا هك

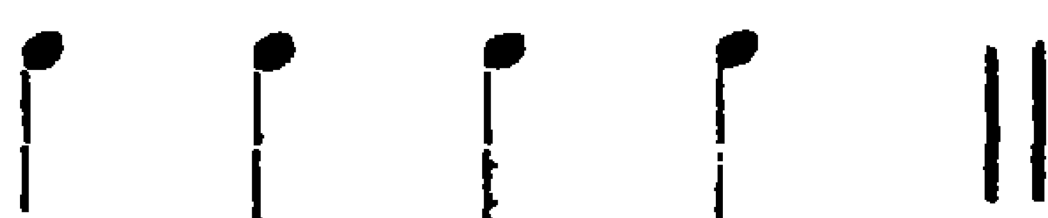
ta ka dum ta hak





ت كا ت كا

ta ka ta ka



بشرو مقام نكريز

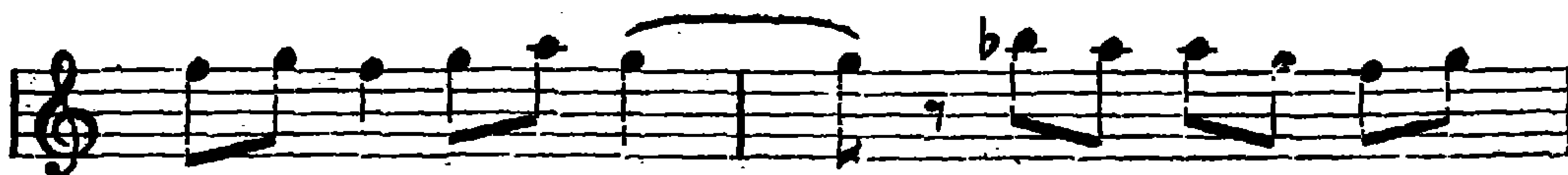
Bechraw Maqam Nakriz

♩ = 76



دم ت كا

dum ta ka
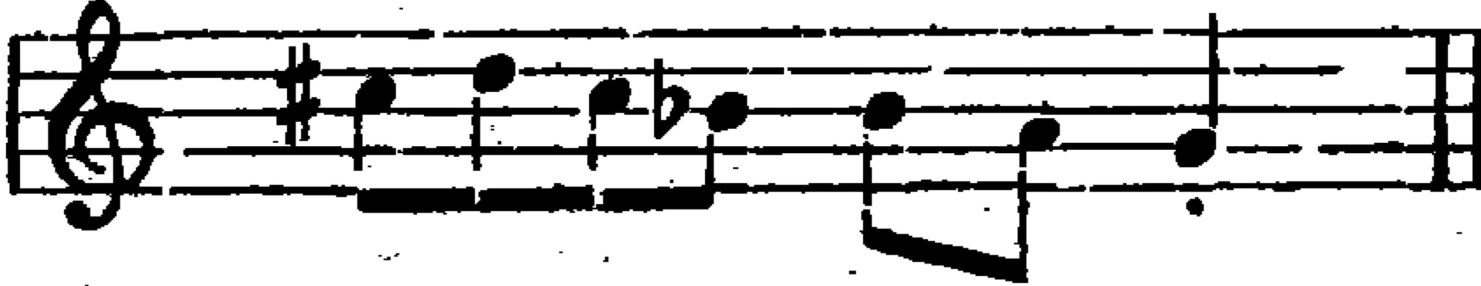


دم تك

dum tak



دم تك ت كا دم تا هك

dum tak ta ka dum ta hak

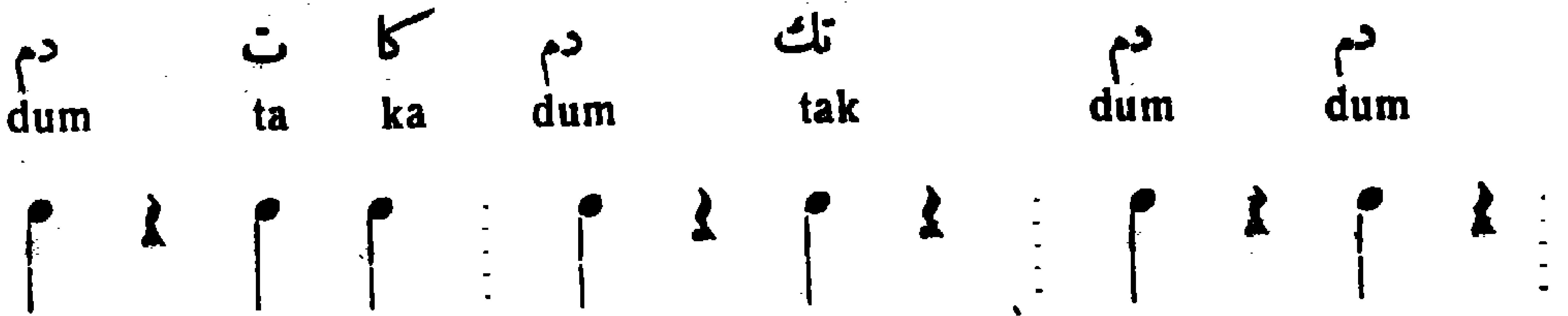


ت كا ت كا

ta ka ta ka

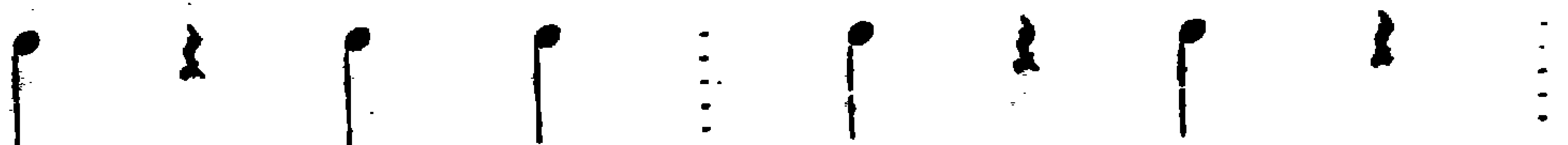
إيقاع مخمس تركي (بسيط) ٣٢/٤ — ♩ = ٨٠

Rythme Moukhammas Turki(Simple) 32/4 — ♩ = 80



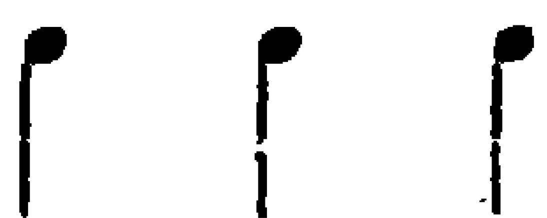
تك ت كا دم تك

tak ta ka dum tak



ت كا دم تا هك

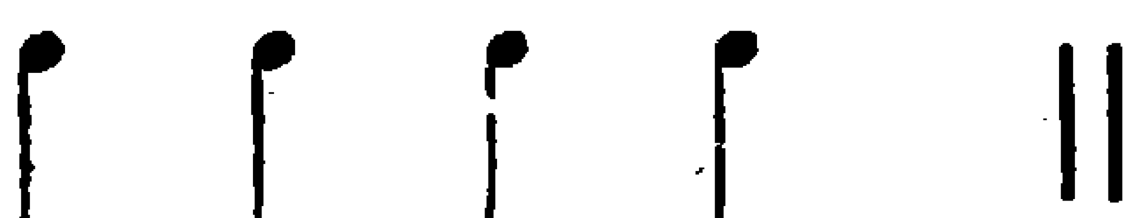
ta ka dum ta hak





ت كا ت كا

ta ka ta ka



بشرو مقام سبهر

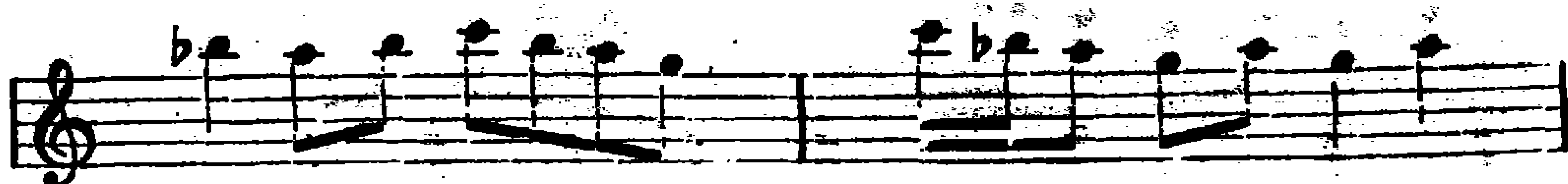
Bechraw Maqam Sabhar

♩ = 80



دم ت كا دم تك

dum ta ka dum tak



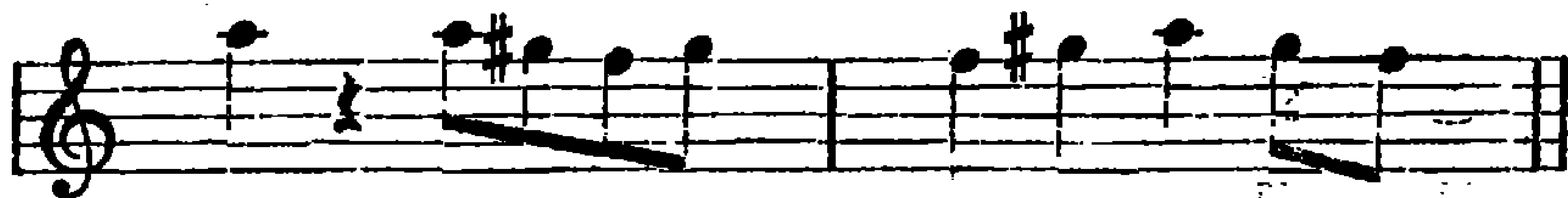
دم دم تك ت كا

dum dum tak ta ka



دم   تك   ت   كا   دم

dum   tak   ta   ka   dum



تا   هك   ت   كا   ت   كا

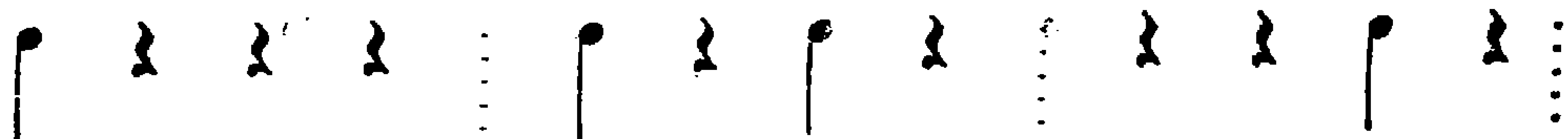
ta   hak   ta   ka   ta   ka

إيقاع برفشان تركي (بسيط) ٣٢/٤   ♩ = ٨٠

Rythme Berefchane Turki (Simple) 32/4   ♩ = 80

دم   تك   دم   تك

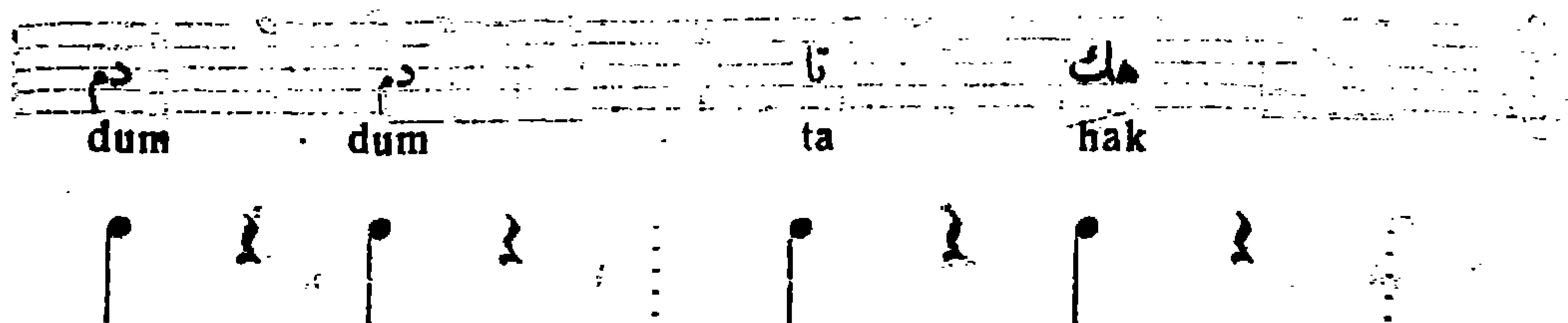
dum   tak   dum   tak

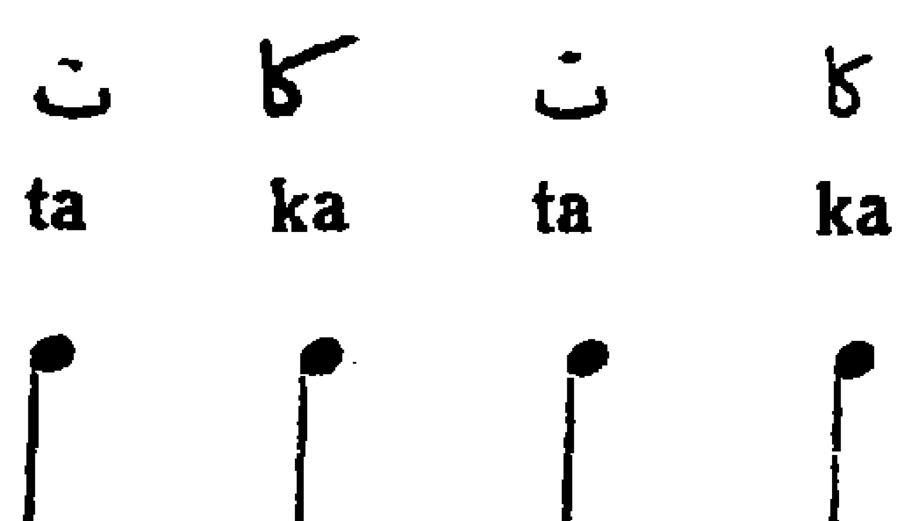


دم   دم   تك

dum   dum   tak
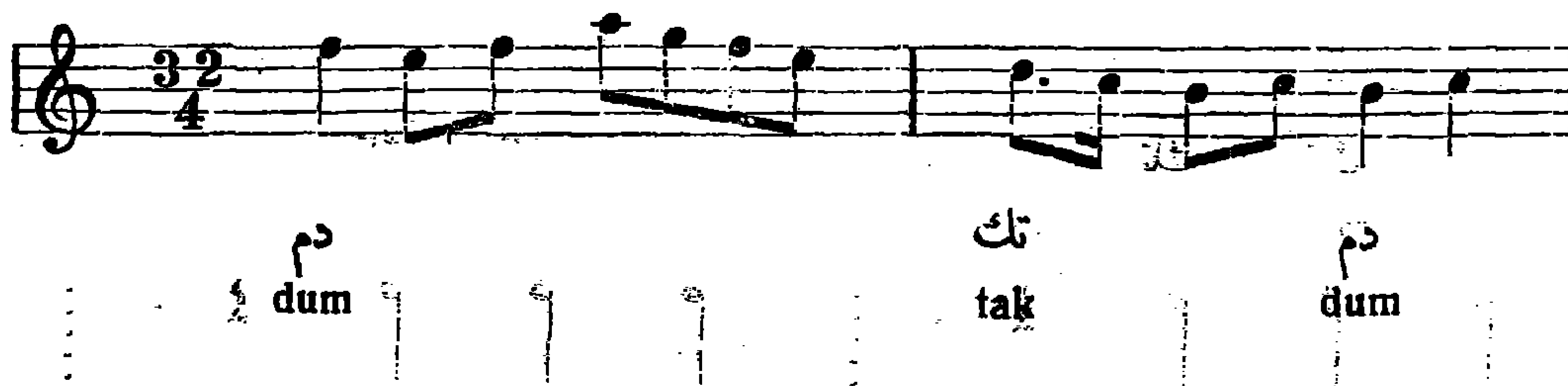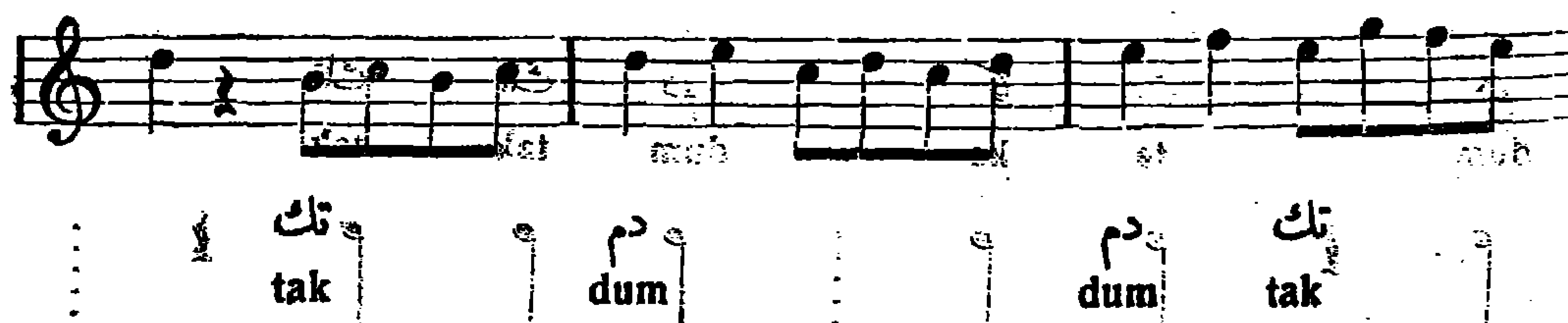




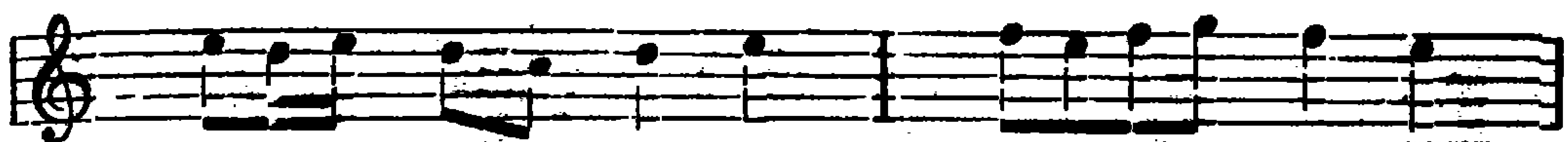


بشرو مقام عجم مرصع

Béchraw Maqam Ajam Mourassaa







دم دم تا هك

dum dum ta hak



ت كا ت كا

ta ka ta ka

إيقاع خفيف التركي (بسيط) ٣٢/٤ ♩ = ٨٠

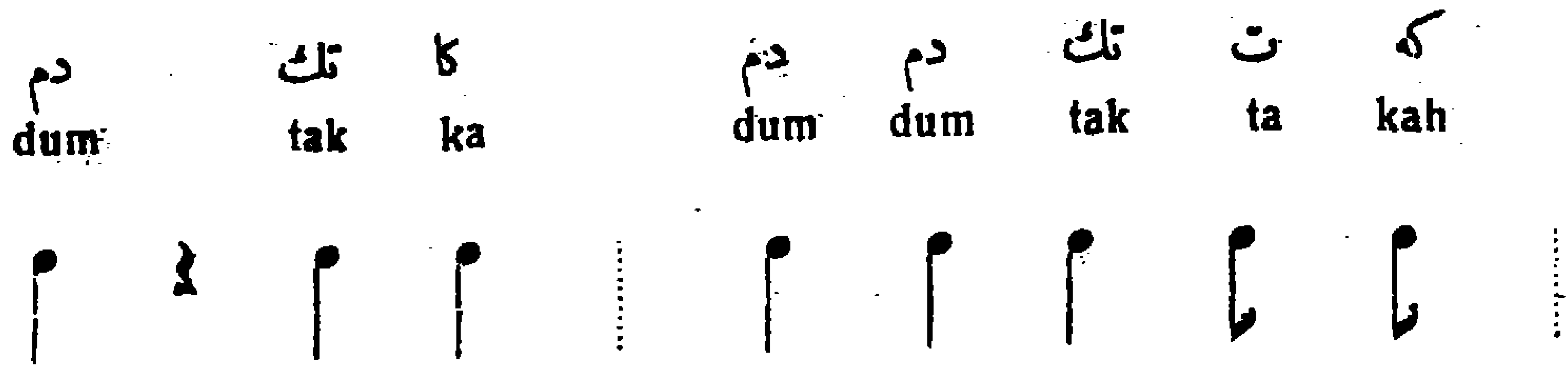
Rythme khafif El Turki (Simple) $\frac{32}{4}$ ♩ = 80

دم تك تك دم تك تك

dum tak tak dum tak tak

دم ت كا دم تك تك

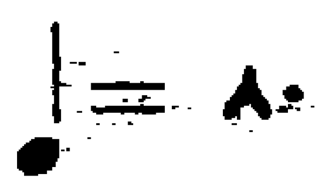
dum ta ka dum tak tak



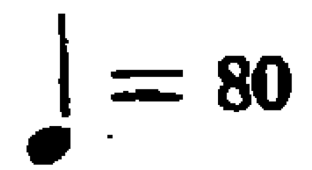


وملحن عليه بشرو مقام رونق نما

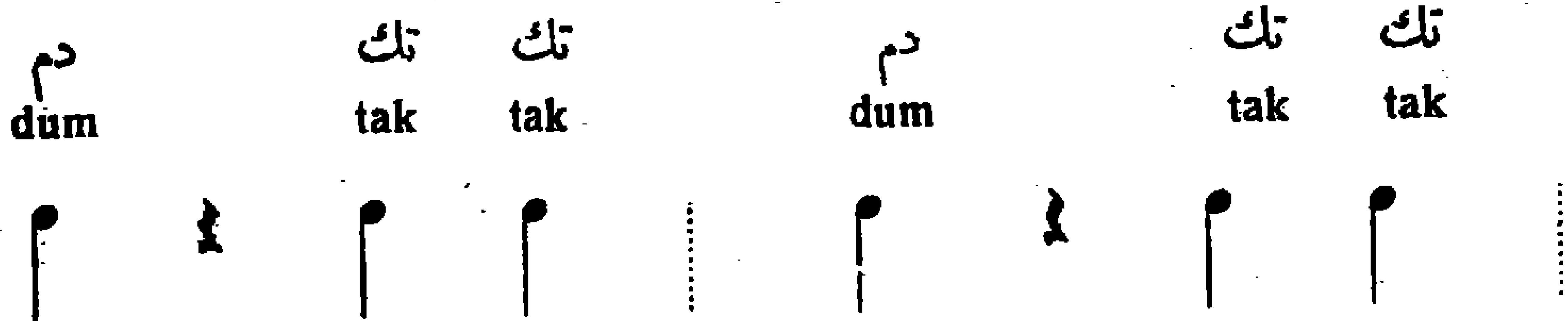
Le Bechraw Raounaq Nama est composé sur ce Rythme.

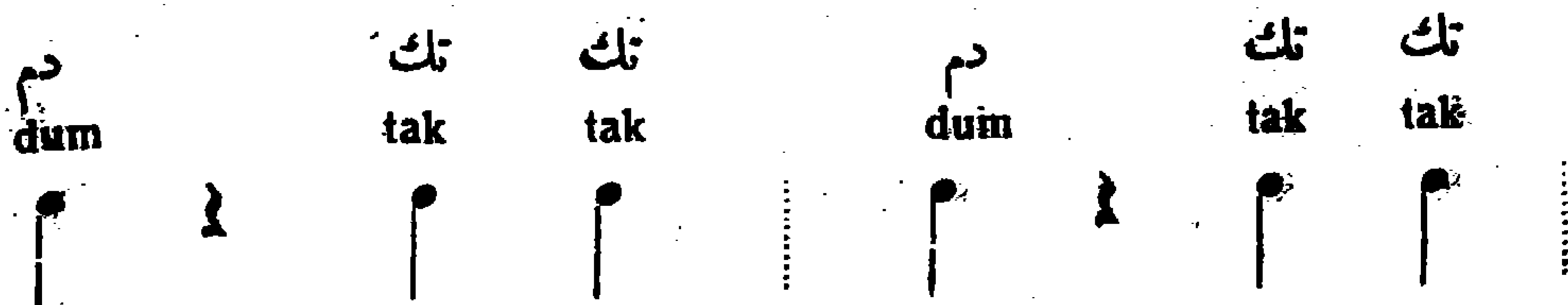
 = ٨٠

إيقاع الخفيف المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{٣٢}{٤}$



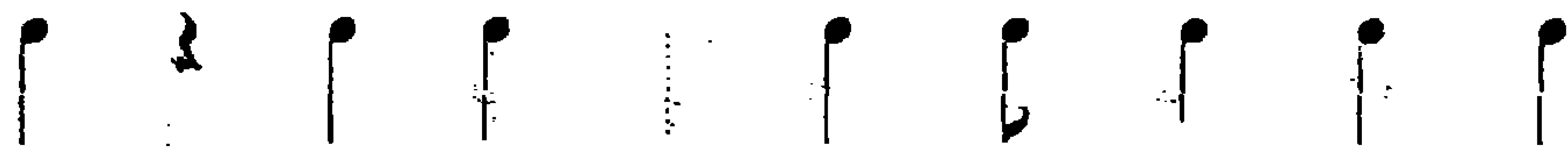
Rythme El Khafif, employé à Alep. (Simple) $\frac{32}{4}$ = 80





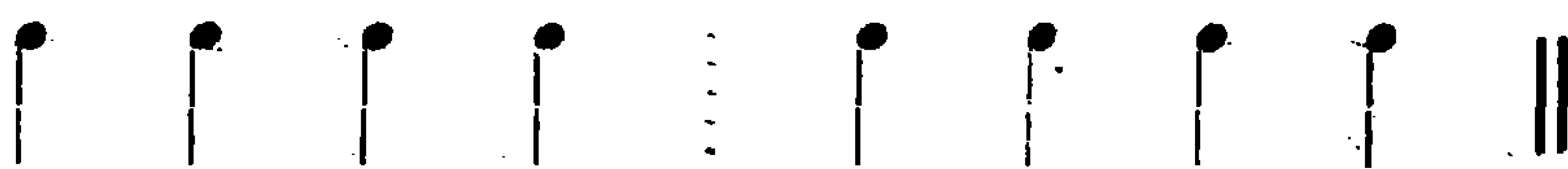
دم تك تك دم دم دم تك تك

dum tak tak dum dum dum tak tak



دم تك تك دم تك دم تك تك

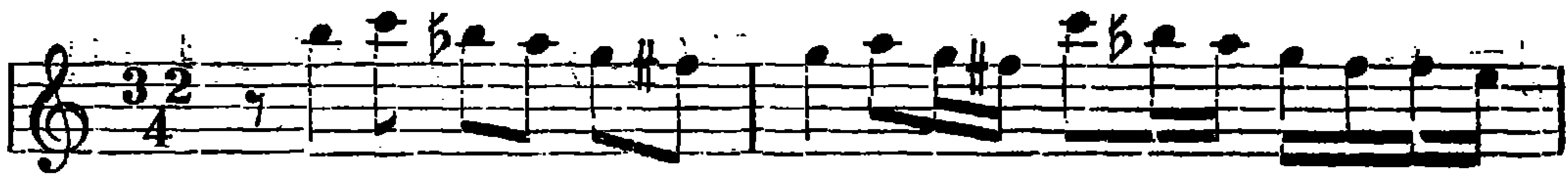
dum tak tak dum tak dum tak tak



موشحه مقام حسينى (العزار المسلسلة)

Mouwachaha Maqam Husseiny (Al Azar El Mouçalsalah)

♩ =80



دم تك تك دم تك تك

dum tak tak dum tak tak
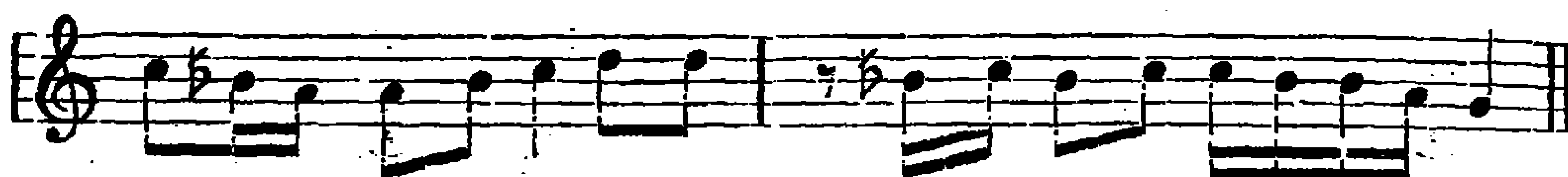


دم تك تك دم تك تك

dum tak tak dum tak tak



دم تك تك دم دم دم تك تك

dum tak tak dum dum dum tak tak



دم تك دم تك تك دم تك تك

dum tak tak dum tak dum tak tak

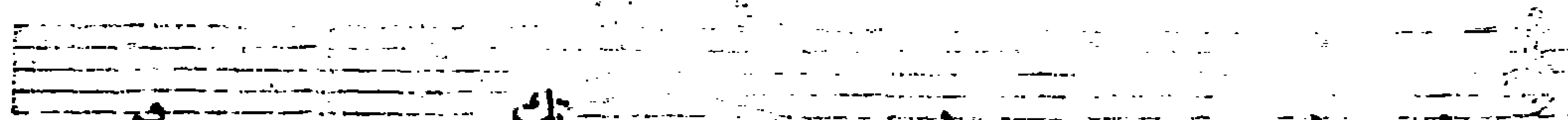
إيقاع الترك زرب (اعرج)مستعمل في حلب $\frac{٢٩}{٤}$ ♩ = ٨٤

Rythme Al Tark Zarb(composé) employé à Alep $\frac{29}{4}$ ♩ =84

دم تك تك

dum tak tak

$\frac{2}{4}$



دم تك دم دم دم

dum tak dum dum dum

تك دم تك كا دم

tak dum tak ka dum

3/4 2/4

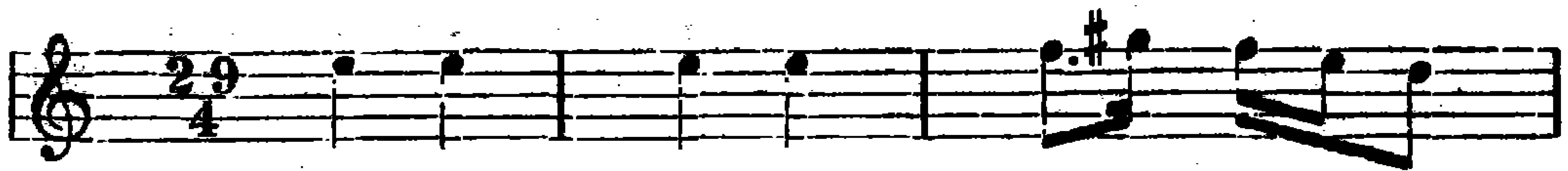
تك دم تك تك

tak dum tak tak

موشحه (نقط المزن اللآلي)

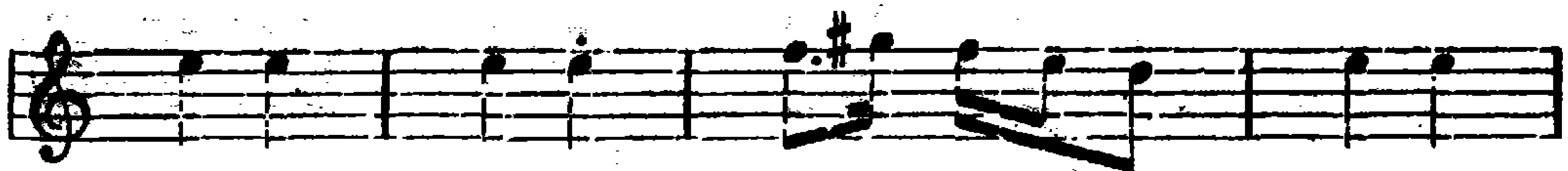
Mouwachaha (Nacqatal Mouznoul Laali)

♩=84



دم تك

dum tak



تك دم تك دم

tak dum tak dum


دم دم تك دم تك كا دم
dum dum tak dum tak ka dum


تك دم تك تك
tak dum tak tak

إيقاع الدور الكبير المستعمل فى حلب (بسيط) ٢٨/٤ ♩ = ٦٦

Rythme Dawir El Kabir, employé à Alep (Simple) $\frac{28}{4}$ ♩ = 66

دم تك دم دم دم تك تك دم تك

dum tak dum dum dum tak tak dum tak

تك تك تك تك دم

tak tak tak tak dum

تك تك دم تك تك تك

tak tak dum tak tak tak

دم تك تك

dum tak tak

موشحة (قل أأرباً بالتصابى)

Mouwachaha (Qol Aarbaou bittaçabi)

♩ =69

قل أ أ ر با

qol a a r ba

2 8 / 4

دم تك دم دم دم

dum tak dum dum dum

بت ت صا بى

bit ta ça hi

تك تك دم تك

tak tak dum tak

يا ل ل ل ل ل لا يا

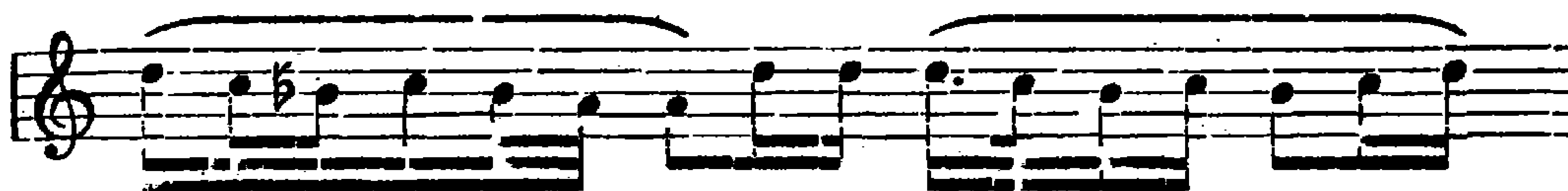
ya la la la la la la va

تك تك

tak tak

لى ل ات ث صا

lei l at ta ça



تك تك دم

tak tak dum

بى ان ن م ن ان ن من ان ن

bi in na ma n in na man in na



تك تك دم تك تك تك

tak tak dum tak tak tak

م ن

ma n



دم تك تك

dum tak tak

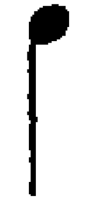
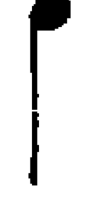
إيقاع الرمل المستعمل فى حلب (بسيط) ٢٨/٤ ♩ = ٦٦

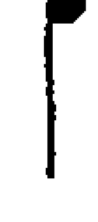
Rythme El Ramal, employé à Alep (Simple) $\frac{28}{4}$ ♩ = 66

دم تك تك دم تك

dum tak tak dum tak

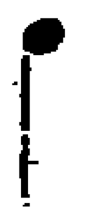
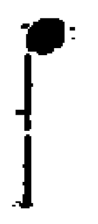


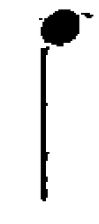
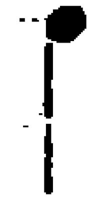
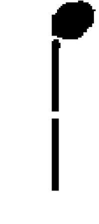







تك تك دم تك تك دم دم دم

tak tak dum tak tak dum dum dum

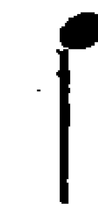


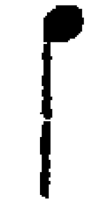
تك تك تك دم تك تك دم

tak tak tak dum tak tak dum



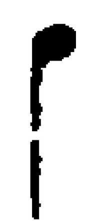


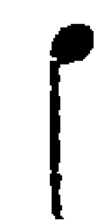
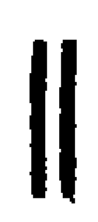





تك دم تك تك

tak dum tak tak



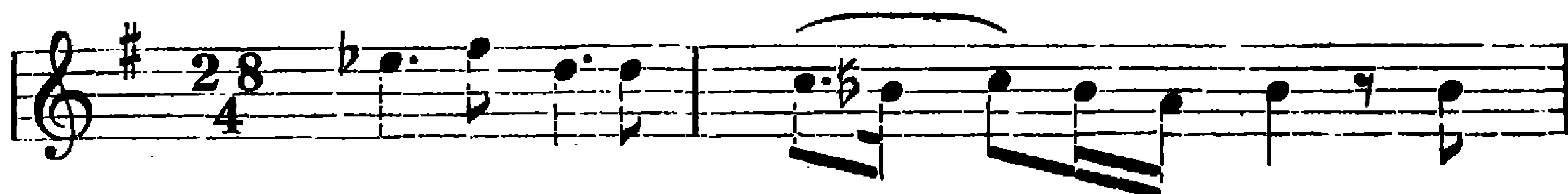
موشحة (الرفق بمفتون)

Mouwachaha (Al Rifqou bimaftouni)

♩ = 66

مف مف ب ق ف ر ر ا

a r ri f qou bi maf maf
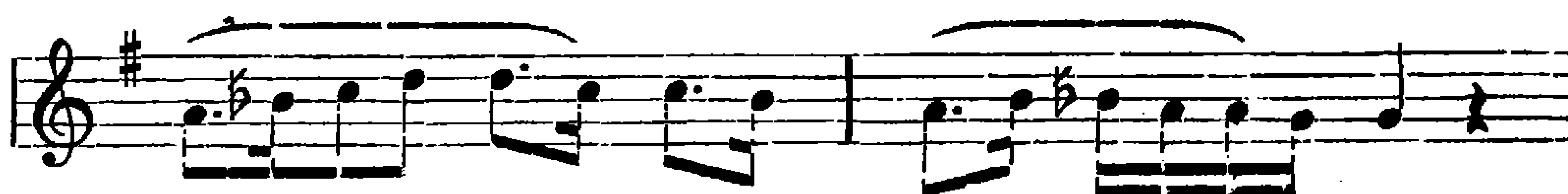


تك دم تك تك دم

dum tak tak dum tak

صب ص فى ك ن تو

tou ni ka fa s sab



دم دم تك تك دم تك تك

tak tak dum tak tak dum dum

ى ت ت ب ص

sa bou ta ta y



دم تك تك دم تك تك تك

tak tak tak dum tak tak dum

نم جا هى يم

youm hi ga nim



تك تك دم تك

tak dum tak tak

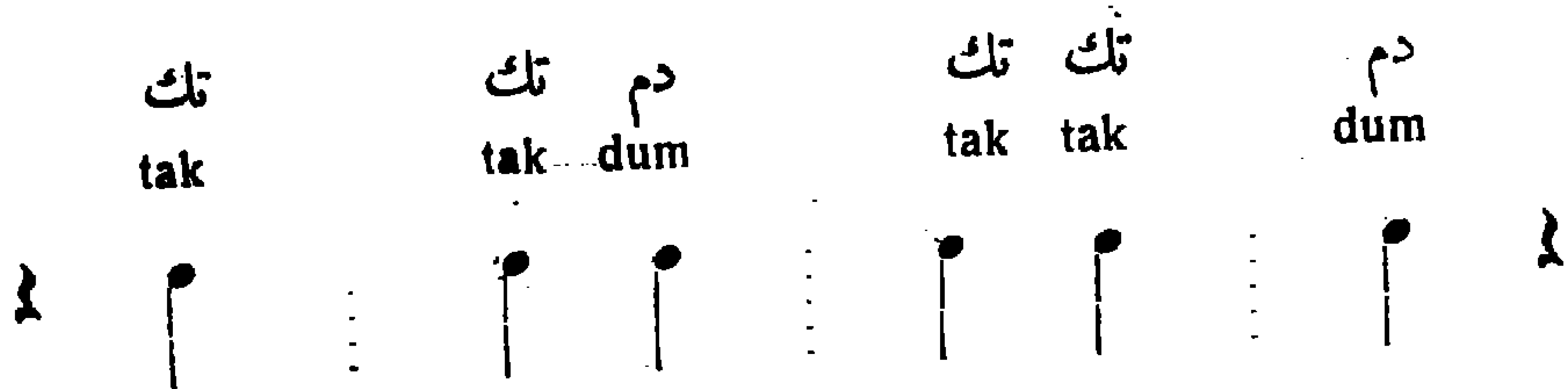
إيقاع ورش المستعمل فى حلب (بسيط) ٢٦/٤

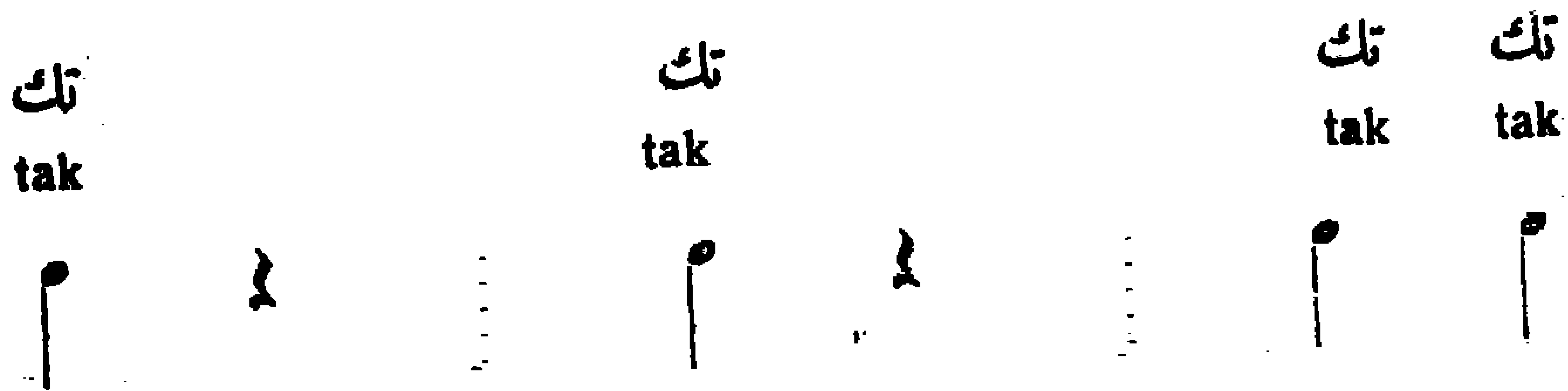
♩ = ٦٦

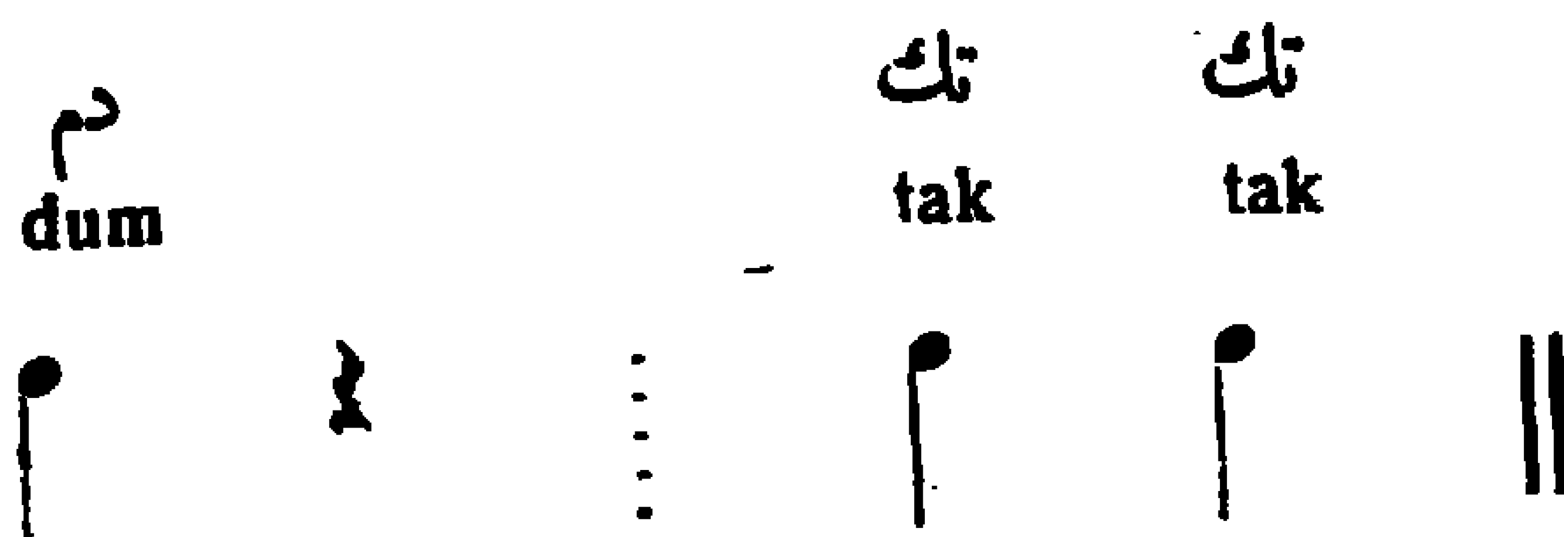
♩ = 66

Rythme Warache employé à Alep (Simple) $\frac{26}{4}$









موشحة (ياساكنا بفؤادي)

Mouwachaha (Ya Sakinan 'bifouàdi)

♩ = 66

يا ساكنا آ ه

Ya sa ki nan a h



دم تك دم دم دم تك

dum tak dum dum dum tak

سا كـ نا ب ف آ دي آ ما ن

sa ki nan bi fou a di a ma na



تك تك تك تك دم

tak tak tak tak dum

ما ن ثر عى

ma na tar a

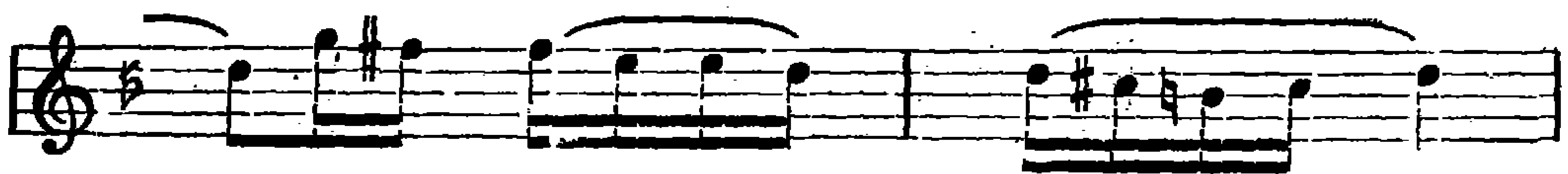


تك تك دم تك تك

tak tak dum tak tak
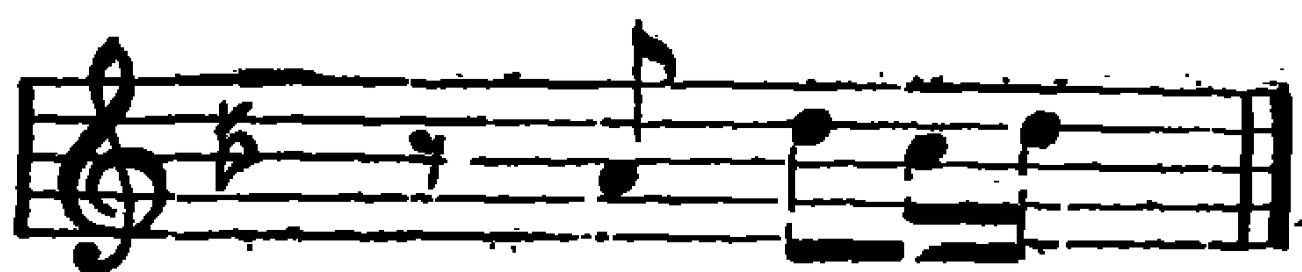
و دا دى

wi da di



تك تك دم

tak tak dum



تك تك

tak tak

إيقاع فرنكچين تركي (بسيط) ٢٤/٤

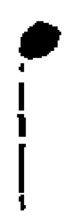
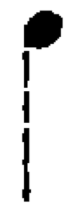
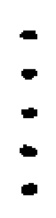
♩ = 72

Rythme Frankchine Turki (Simple) $\frac{24}{4}$

♩ = ٧٢

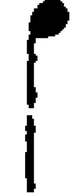
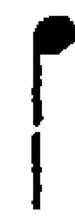
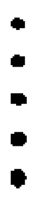
دم دم دم

dum dum dum

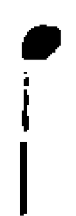
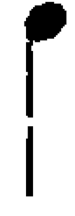
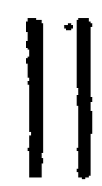
دم ت كا

dum ta ka

ت كا ت كا ت كا

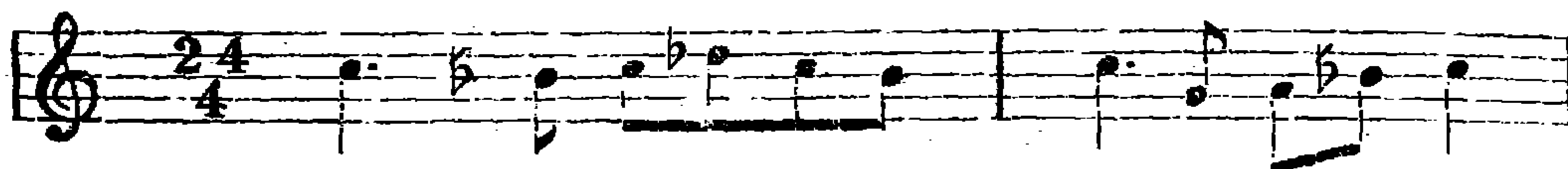
ta ka ta ka ta ka —

بشرومقام صبا زمزمه

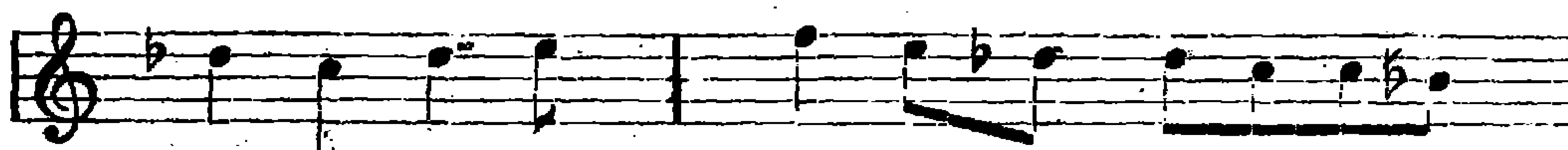
Bechraw Maqam Saba Zamzamah

♩=72



دم دم دم

dum dum dum



دم ت كا

dum ta ka



ت كا ت كا ت كا

ta ka ta ka ta ka

إيقاع چنبر المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{٢٤}{٤}$ ♩ = ٦٦

Rythme Chambar employé à Alep. (Simple) $\frac{24}{4}$ ♩ = 66

دم تك دم دم دم تك تك

dum tak dum dum dum tak tak

تك تك دم تك تك دم

tak tak dum tak tak dum

تك تك تك دم تك تك

tak tak tak dum tak tak
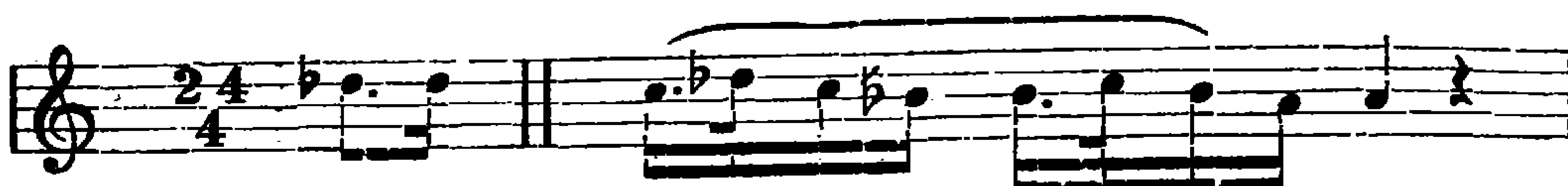
موشحة (حبذا الدوكاه)

Mouwachaha(Habbazad-dougah)

♩ =66

حب ب ذا د دو

Hab ba za d dou

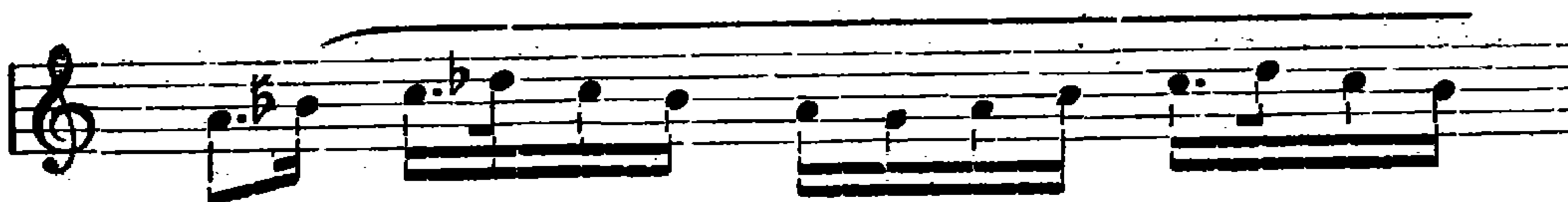


دم تك دم دم دم

dum tak dumdumdum

كا

ga
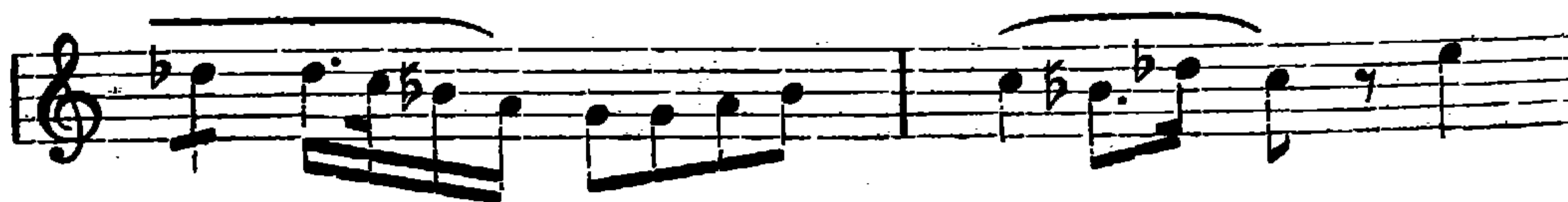


تك تك

tak tak

دو كا ه ى يح

dou ga h ya yah



تك تك دم تك تك دم

tak tak dum tak tak dum

ل اه يج ل جا نم

lou ah yah lou ga nim

تك تك تك دم تك تك

tak tak tak dum tak tak

إيقاع الأربعة والعشرون المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{٢٤}{٤}$ ♩ = ٦٠

Rythme El Arbaa wal ichroune employé à Alep (Simple) $\frac{24}{4}$ ♩ = 60

دم تك دم تك دم دم دم تك دم

dum tak dum tak dum dum dum tak dum

تك تك دم تك تك دم تك تك

tak tak dum tak tak dum tak tak

دم تك تك تك دم تك تك

dum fak tak tak dum tak tak

موشحة (ظبى وادى نقا)

Mouwachaha (Zabyou Wadi naqá)

♩ = 60

ظ ب ى وا دى ن قا

Za b you wa di na qa

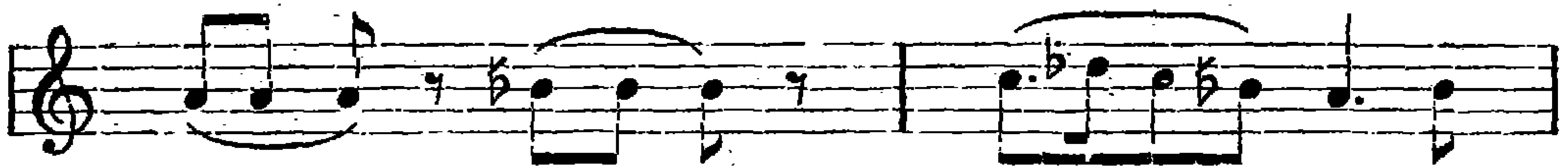


دم تك دم تك دم دم دم تك دم

dum tak dum tak dum dum dum tak dum

آ هـ آ هـ آ هـ أ

a h a h a h a
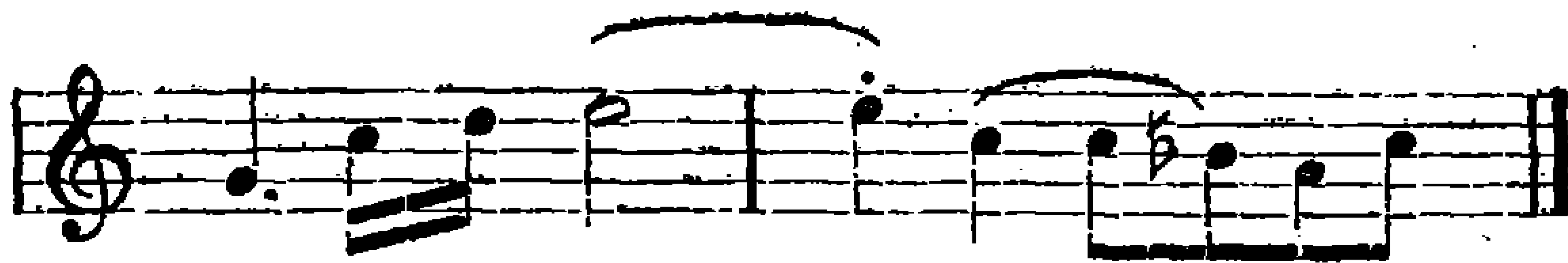


تك تك دم تك تك دم تك تك

tak tak dum tak tak dum tak tak

مان زا د فى ق ل بل ل

man za da fi qa l bil la



دم تك تك تك دم تك تك

dum tak tak tak dum tak tak

إيقاع هزج المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{٢٢}{٤}$ ♩ = ٧٢

Rythme Hazag employé à Alep (Simple) $\frac{22}{4}$ ♩ = 72

دم تك : دم دم دم : تك تك : دم تك

dum tak : dum dum dum : tak tak : dum tak

تك : تك تك : دم تك : دم تك

tak : tak tak : dum tak : dum tak

تك تك : دم : تك تك ||

tak tak : dum : tak tak ||

موشحة (يا من رماني بالسهام)

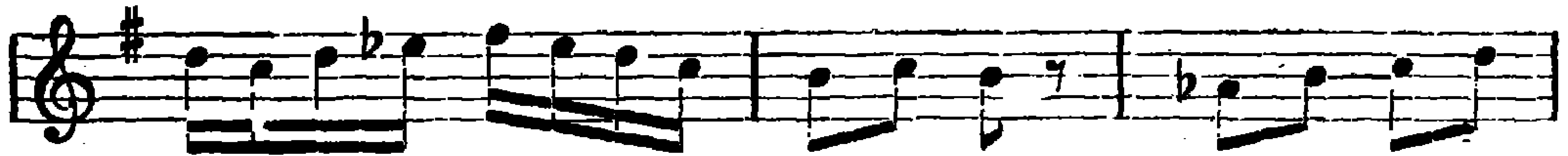
Mouwachaha (Ya man ramani bissiham)

♩ = 72



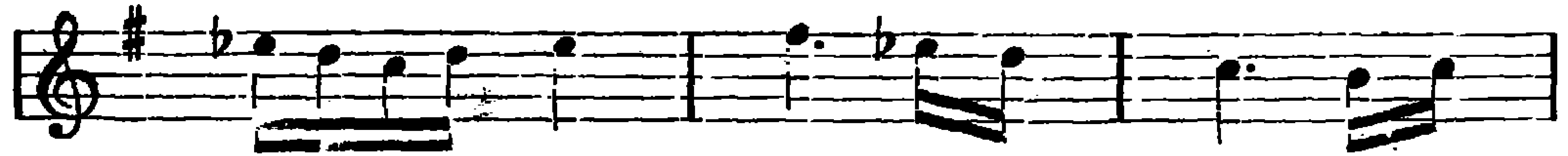
دم تك دم دم دم تك تك

dum tak dum dum dum tak tak



دم تك تك تك تك

dum tak tak tak tak



دم تك دم تك تك تك

dum tak dum tak tak tak



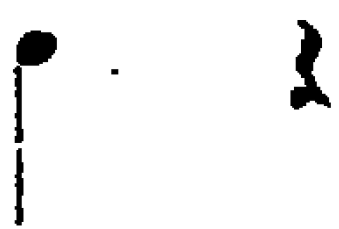
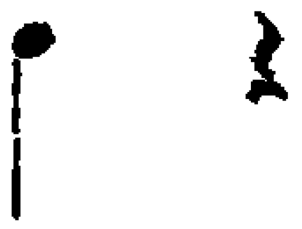
دم تك تك

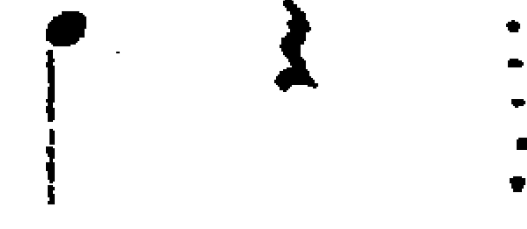
dum tak tak

إيقاع رهج المستعمل فى حلب (بسيط) ٢٢/٤ ♩ = ٧٩

Rythme Rahag employé à Alep (Simple) $\frac{22}{4}$ ♩ = 76

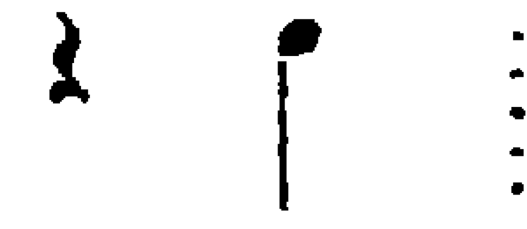
دم dum — دم dum — تك tak — دم dum

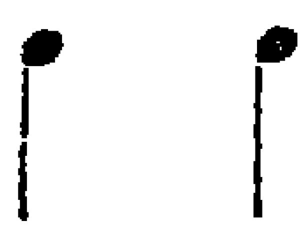
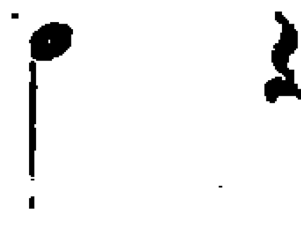


دم dum — تك tak تك tak — دم dum — تك tak



تك tak — تك tak تك tak — دم dum


موشحة (كم وكم ذا الصدود ياأملي)

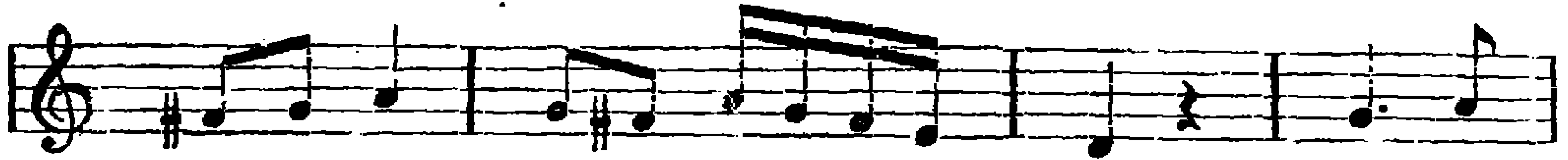
Mouwachaha (Kam wa kam thassoudoudi ya amali)

♩ = 76
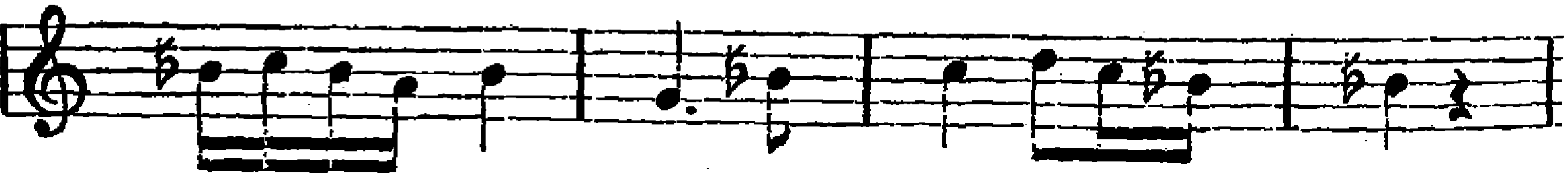


دم دم تك

dum dum tak



دم دم تك تك دم

dum dum tak tak dum



تك تك تك تك دم

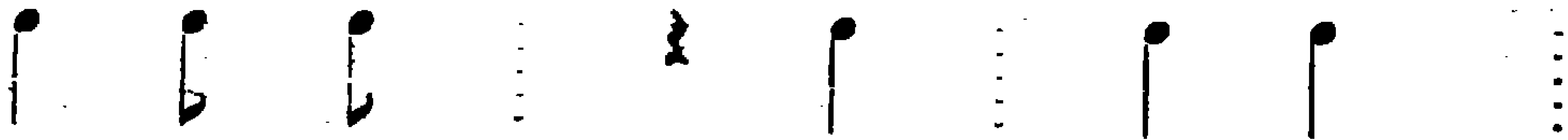
tak tak tak tak dum

إيقاع طره المستعمل فى حلب (أعرج) ٢١/٤ ♩ = ٧٦

Rythme Tourrah employé à Alep (Composé) $\frac{21}{4}$ ♩ = 76

دم دم دم تك تك دم

dum dum dum tak tak dum



$\frac{2}{4}$

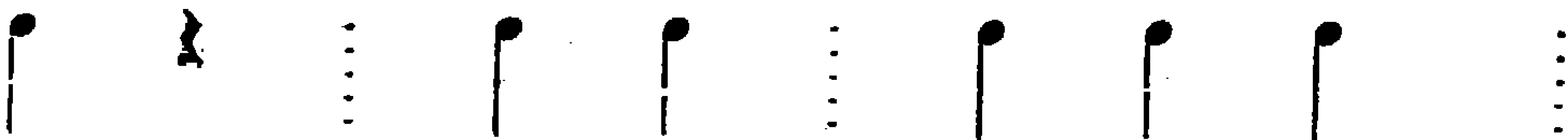
تك تك تك دم دم دم

tak tak tak dum dum dum



تك تك تك دم تك تك

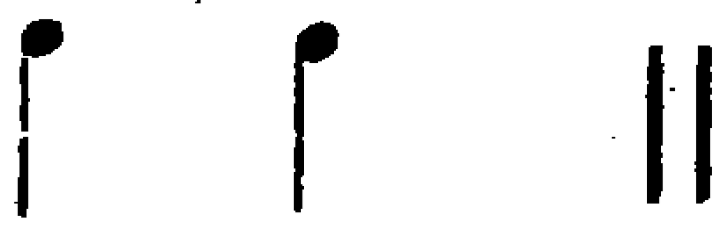
tak tak tak dum tak tak



$\frac{3}{4}$

دم تك

dum tak



$\frac{2}{4}$

١

موشحة (مفرد الحسن المبين)

Mouwachaha (Moufradal Housnil moubine)

♩ = 76

أ مان مف ر د ل ح

a man mouf ra da l hou

2/4 دم دم دم دم تك تك دم

dumdumdum dum tak tak dum

نل س م

s nil mou

تك تك تك

tak tak tak

بي ن أ ما

bi ne a ma

دم دم دم تك تك تك

dum dum dum tak tak tak

ن ما ن مان ا

na ma na man a

3/4 دم تك تك 2/4 دم تك

dum tak tak dum tak

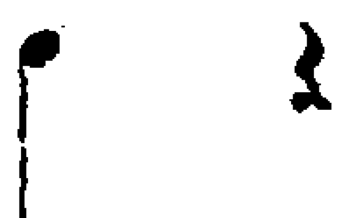
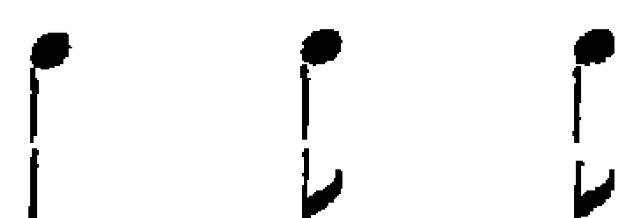
إيقاع نقش الواحد والعشرين (أعرج) $\frac{٢١}{٤}$ ♩ = ٩٢

وهو مركب من وزنين الاول نيم ورش ـ والثانى نيم روان تركي

Rythme Naqche el wahid wal ichrine (Composé) $\frac{21}{4}$ ♩ = 92

Il se compose des deux Rythmes: Nim warache et Nim rawan turki.

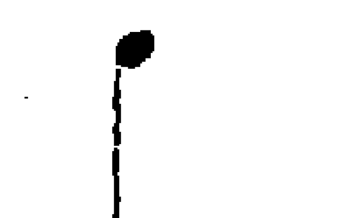
دم dum — تك tak — دم dum — دم dum — دم dum

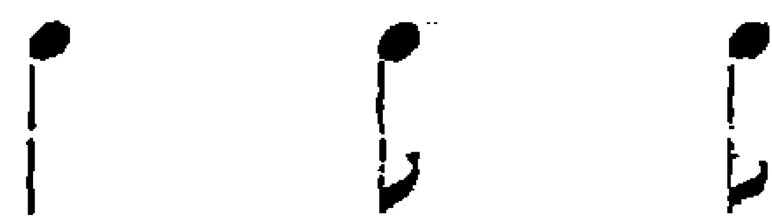
نيم ورش $\frac{١٢}{٤}$

Nim Warache $\frac{12}{4}$

تك tak — تك tak — دم dum — تك tak — تك tak

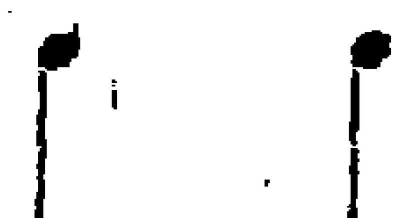
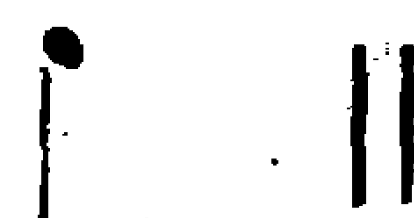

دم dum — تك tak — دم dum — دم dum — دم dum

نيم روان تركي $\frac{٩}{٤}$

Nim rawan turki $\frac{9}{4}$

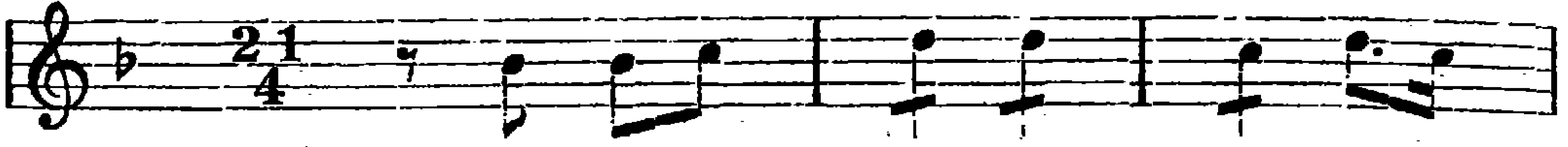
تك tak — تك tak — دم dum — تك tak — تك tak

موشحة (قم يا أمير الغزلان)

Mouwachaha (qoum ya amiral ghizlane)

♩ = 92
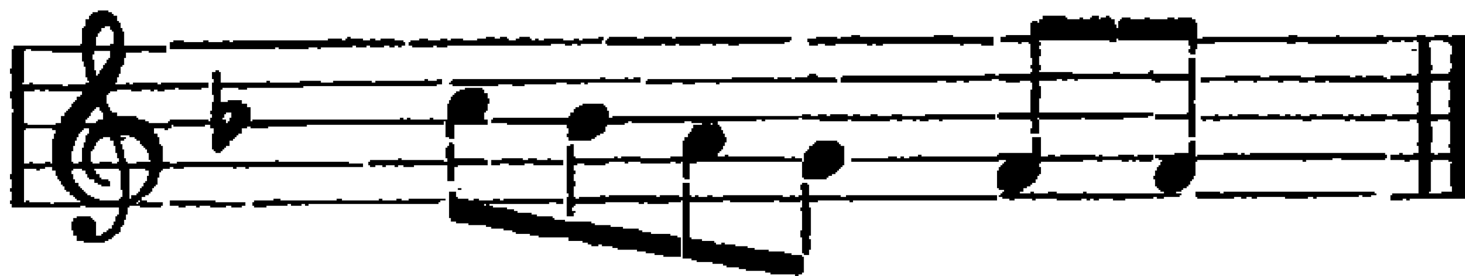


12/4 — دم dum — تك tak — دم دم دم dum dum dum



تك تك tak tak — دم dum — تك تك tak tak



9/4 — دم dum — تك tak — دم دم دم dum dum dum — تك tak — تك tak



3/4 — دم dum — تك tak — تك tak

♩ = ٦٦ — ايقاع نيم دور المستعمل في حلب (بسيط) ١٨/٤

Rythme Nim dawir employé à Alep (Simple) $\frac{18}{4}$ ♩ = 66

دم تك دم دم دم تك تك
dum tak : dum dum dum : tak tak

دم تك تك دم تك تك
dum tak : tak dum tak : tak

رواية ثانية
2e.figure

دم دم تك كا تك كا
dum dum tak ka tak ka

تك تك
tak : tak

تك كا
tak ka

موشحة (آنَ طيب العمر والافراحَ)

Mouwachaha (Ana tibal Omri wal afrah)

♩ = 66

دم تك دم دم دم

dum tak dum dum dum

تك تك دم تك تك دم

tak tak dum tak tak dum

تك تك تك تك تك

tak tak tak tak tak

إيقاع نقش السبعة عشر المستعمل فى حلب (أعرج) ١٧/٤ ♩ = ٨٤

وهو مركب من اربع ايقاعات . (١) الاعرج (٢) النوخت (٣) الأغر اقصق التركي (٤) الواحده السائره

Rythme Naqche El sab'ata ạchar employé à alep

(Composé) $\frac{17}{4}$ ♩ = 84

Il se compose des quatre rythmes suivants : (1) Al aarage, (2) El Nawakhte, (3) Al Aghir aqsaq el turki, (4) Al wahdal sayrah.

دم تك تك دم تك دم

dum tak tak dum tak dum

الاعرج ٣/٤

Al Aarage $\frac{3}{4}$

النوخت ٧/٤

El Nawakhte $\frac{7}{4}$

تك تك دم تك تك

tak tak dum tak tak

الاغر اقصاق التركي ٥/٤

Al Aghir aqsaq El Turki $\frac{5}{4}$

دم تك تك
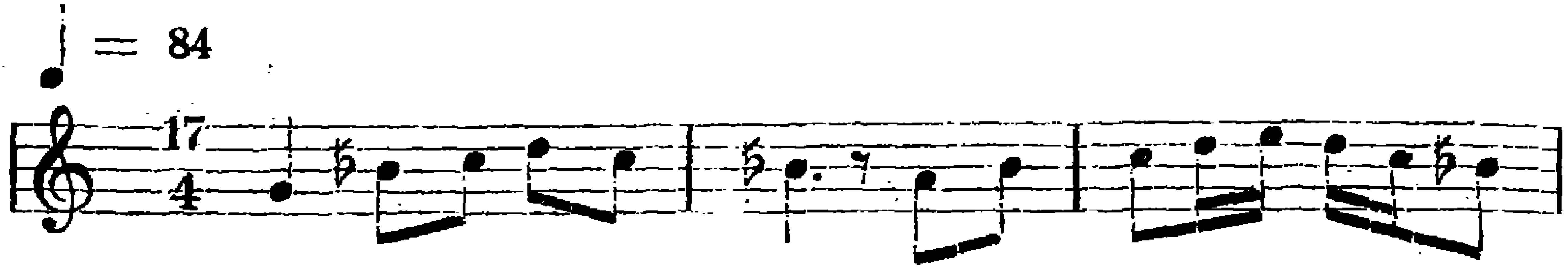
dum tak tak

الواحده السائره ٢/٤

Al wahdal Sayrah $\frac{2}{4}$

بشرو مقام ماهور

Bechraw Maqam Mahor



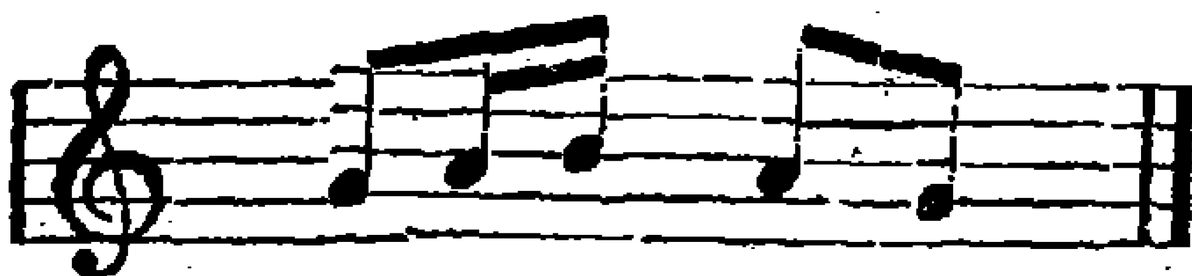
3/4 دم تك تك 7/4 دم تك دم

dum tak tak dum tak dum



تك تك 5/4 دم تك تك

tak tak dum tak tak



2/4 دم تك تك

dum tak tak

إيقاع الستة عشر المستعمل في حلب (بسيط) ١٦/٤ — ♩ = ٨٠

Rythme El Sittata achar employé à Alep (Simple) $\frac{16}{4}$ — ♩ = 80

دم تك : دم تك : دم تك
dum tak : dum tak : dum tak

دم دم دم : تك دم : تك تك
dum dum dum : tak dum : tak tak
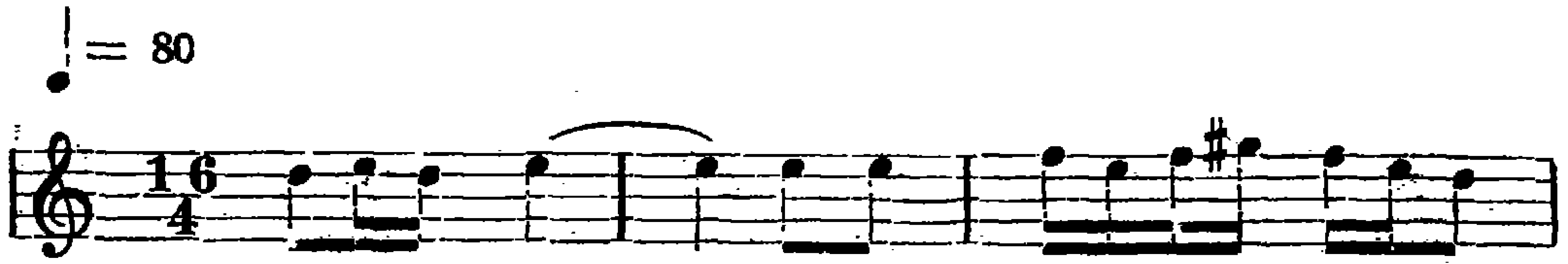
دم : تك كا
dum : tak ka

موشحة (منذا يبلغ سلامى)

ياحبيب القلب

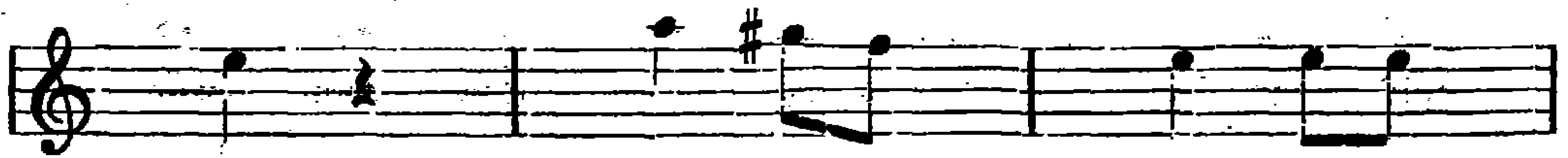
Mouwachaha (Manza youballighou Salami)

(Ya habibal qalbi)
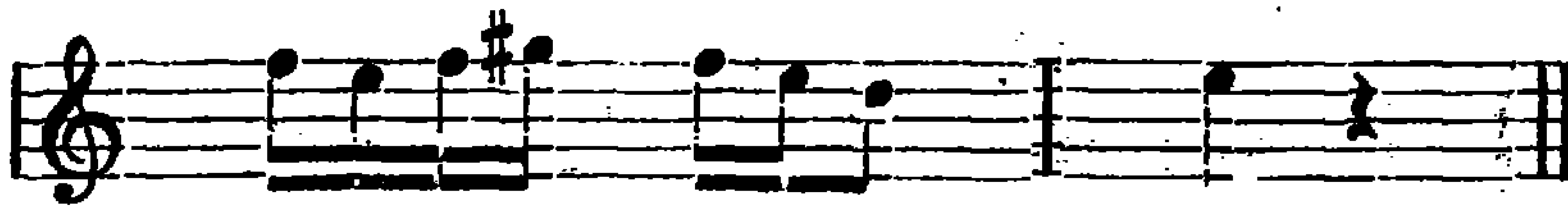


تك ـ دم تك دم تك دم

dum tak dum tak dum tak



تك تك دم تك دم دم دم

dum dum dum tak dum tak tak



كا تك دم

dum tak ka

إيقاع چفتة دويك المستعمل فى حلب (بسيط) ١٦/٤ ♩ = ٨٠

Rythme Chifta Douyak employé à Alep (simple) $\frac{16}{4}$ ♩ = 80

دم dum | تك tak | تك tak | دم dum
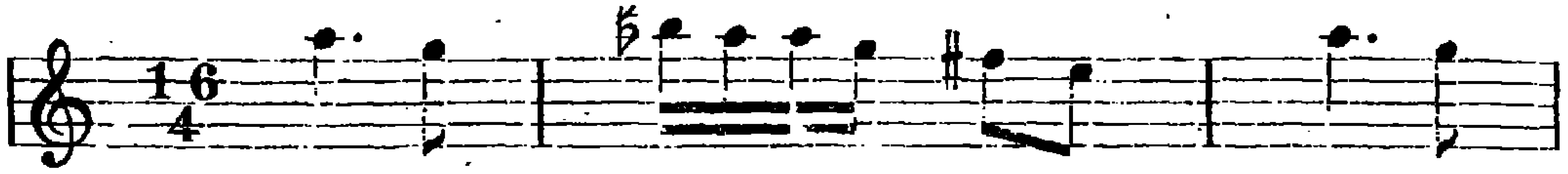
تك tak | تك tak | دم dum | تك tak | دم dum | دم dum | دم dum

تك tak | دم dum | تك tak | تك tak

موشحة (يا ريم السفح واللوا)

Mouwachaha (Ya rimassafhi wal liwa)

♩ = 80



دم تك تك دم

dum tak tak dum



تك تك دم تك دم دم دم

tak tak dum tak dum dum dum

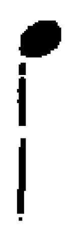
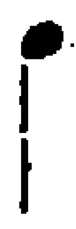
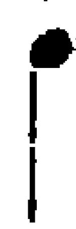


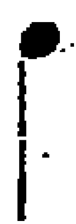
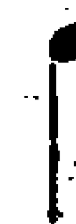
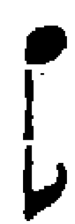
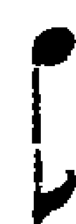
تك دم تك تك

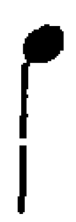
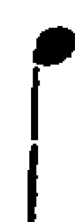
tak dum tak tak

إيقاع بليق شامى المستعمل فى حلب (بسيط) ١٦/٤ ♩ = ٨٠

Rythme Belliq chami employé à Alepe (simple) $\frac{16}{4}$ ♩ = 80

دم			تك	دم			تك
dum			tak	dum			tak
		:			:		
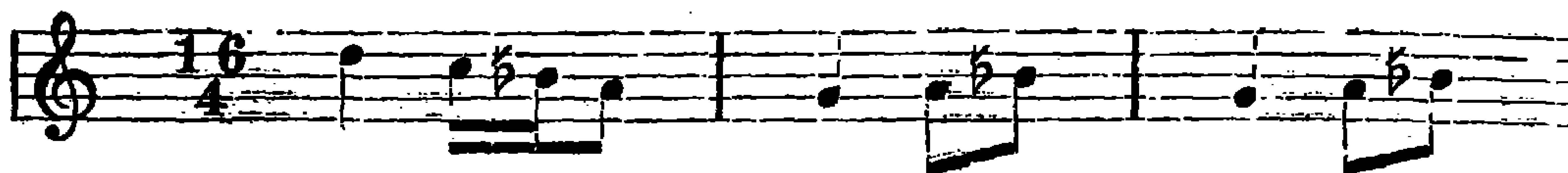
دم			تك	تك		دم	دم	دم
dum			tak	tak		dum	dum	dum
		:			:			

تك	دم		تك	تك	
tak	dum		tak	tak	
		:			

موشحة من مقام السيكاه (محبوبي قصد نكدي)

Muowachaha maqam Sigah (Mahboubi qaçad nakadi)

♩ = 80



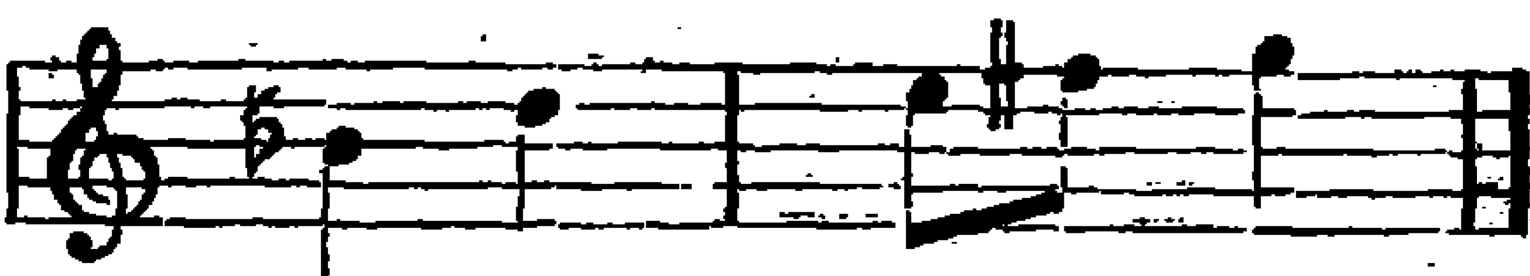
دم تك دم تك

dum tak dum tak



دم تك تك دم دم دم

dum tak tak dum dum dum



تك دم تك تك

tak dum tak tak

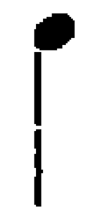
إيقاع نيم خفيف المستعمل فى حلب (بسيط) ١٦/٤ — ♩ = ٨٨

Rythme Nim Khafif employé à Alep $\frac{16}{4}$ — ♩ = 88

دم dum

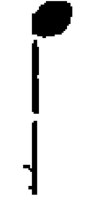
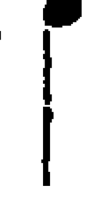
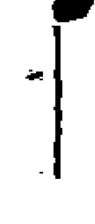
تك tak

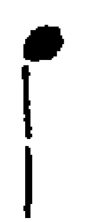
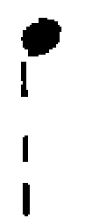
تك tak


دم dum

تك tak

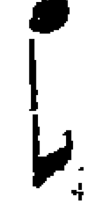

تك tak


دم dum

تك tak

دم dum

دم dum


تا ta

هك hak

ت ta

كه kah
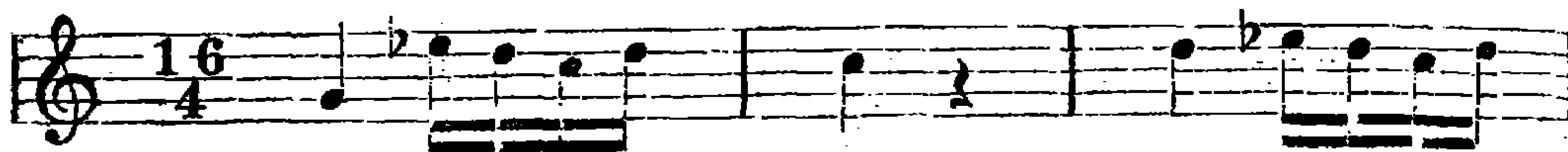
ت ta

كه kah



مثال ملحن :

Modèle de motif rythmé :

♩ = 88



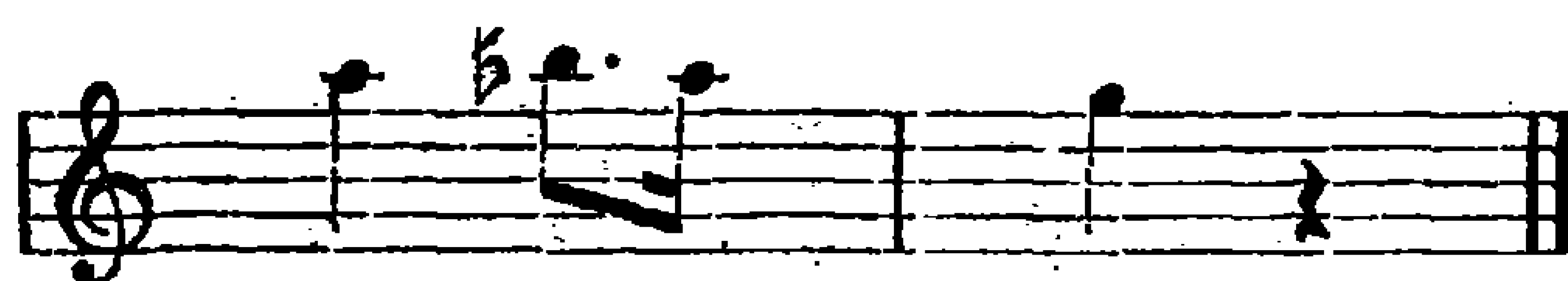
دم تك تك دم تك

dum tak tak dum tak



تك دم تك دم دم

tak dum tak dum dum



تا هك ت كه ت كه

ta kah ta kah ta kah

الايقاعات المستعملة فى العراق
وبخاصة فى بغداد (١)

Rythrmes employés en Iraq et spécialement à Bagdad [1]

السماح ٣٨/٨

Al Samah 38/8

دم	دم	تك	تك	تك	تك	دم	تك	تك	تك
dum	dum	tak	tak	tak	tak	dum	tak	tak	tak

تك	تك	تك	تك	دم	تك	تك	تك	تك	تك
tak	tak	tak	tak	dum	tak	tak	tak	tak	tak

---

(١) انظر التقرير العام للجنة المقامات والأيقاع والتأليف

(1) Voir le Rapport Général de la Commission des modes, des Rythmes et de la Composition.

تك تك دم تك تك تك تك

tak tak dum tak tak tak tak



أى نوسي $\frac{18}{8}$

Av nawassi $\frac{18}{8}$

دم دم تك تك دم تك تك تك دم

dum dum tak tak dum tak tak tak dum



تك تك تك تك تك تك

tak tak tak tak tak tak



يكرك ٦/٤

Youkrouk $\frac{6}{4}$

دم	تك	تك	دم	تك
dum	tak	tak	dum	tak

حسنجه (بطئ) ٦/٨

Hisjah (lent) $\frac{6}{8}$

دم	دم	تك	دم	تك	تك
dum	dum	tak	dum	tak	tak

هليلاوى ١٠/٨

Ililaoui $\frac{10}{8}$

دم	تك	تك	دم	تك	تك
dum	tak	tak	dum	tak	tak

مثلث ٨/٨

Mouçallas 8/8

دم			دم	دم	دم	تك
dum			dum	dum	dum	tak

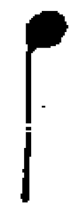
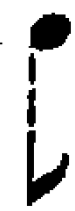
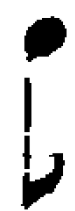
شرقي ٤/٤

Charqy 4/4

دم		تك	تك	تك	تك
dum		tak	tak	tak	tak

شعبانية $\frac{٥}{٨}$

Chaabanieh $\frac{5}{8}$

دم	دم	تك	تك
dum	**dum**	**tak**	**tak**
			





الايقاعات المستعملة
في تونس ومراكش والجزائر (١)

Rythmes employés en Tunisie, au Maroc et en Algérie [1]

الايقاعات المستعملة في تونس

Rythmes employés en Tunisie

المصدر ١٢/٨

Al Mouçaddar $\frac{12}{8}$

دم تك تك تك تك تك تك تك تك

dum tak tak tak tak tak tak tak tak

تك تك

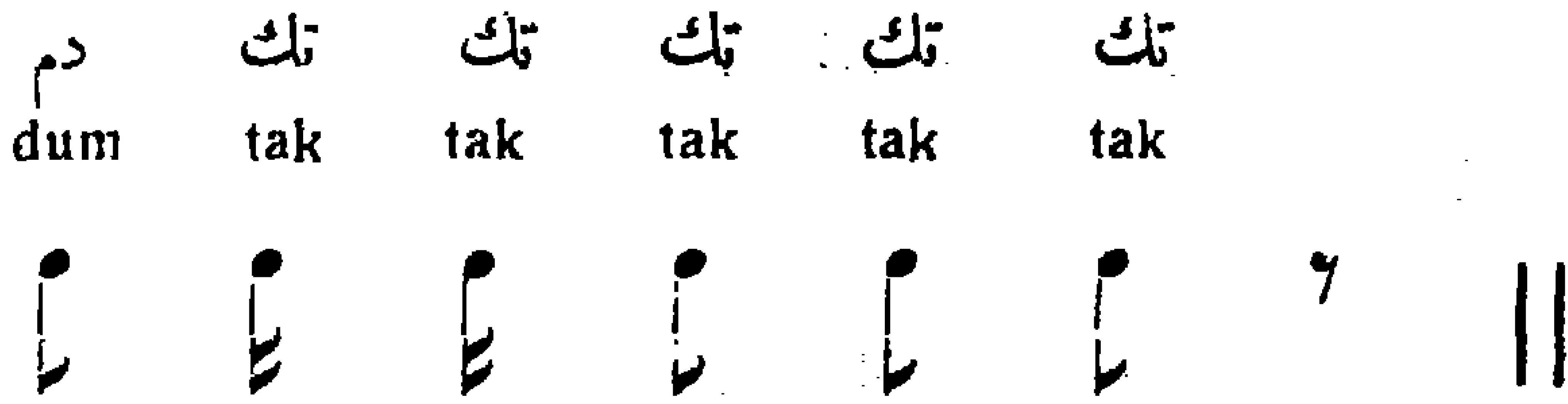
tak tak

(١) انظر التقرير العام للجنة المقامات والايقاع والتأليف

(1) Voir le Rapport Général de la Commission des modes, des Rythmes et de la Composition.

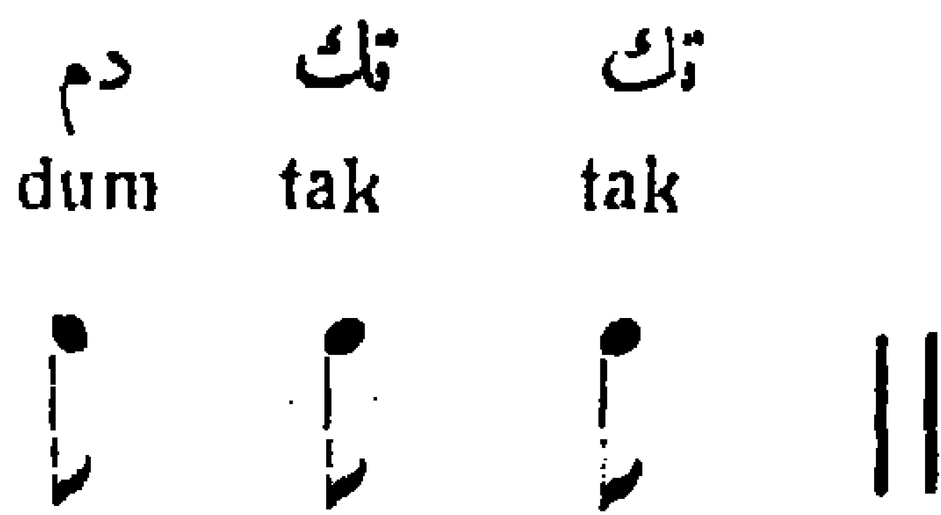
طوق المصدّر ٦/٨

Toq El Mouçaddar $\frac{6}{8}$



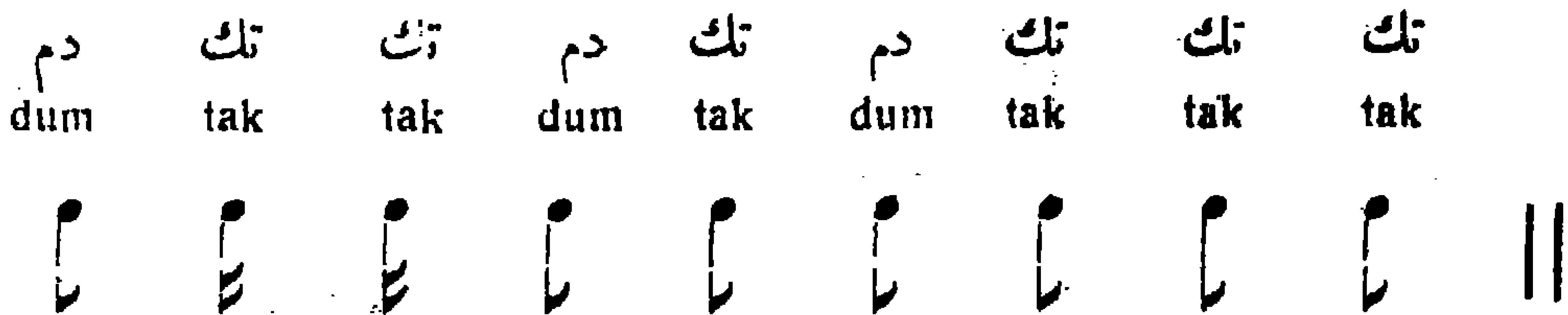
الدرج ٣/٨

Al Darge $\frac{3}{8}$



الابيات ٨/٨

Al Abiate $\frac{8}{8}$



ويستعمل ايضا البطايحي والانصراف المستعملان في الجزائر

On emploie aussi le Batayhi et l'Insiraf qui sont en usage en Algerie

الايقاعات المستعملة في مراكش

Rythmes empolyés au Maroc

البسيط ١٢/٨

Al Bassit $\frac{12}{8}$

دم تك دم تك تك تك تك تك تك

dum tak dum tak tak tak tak tak tak

تك تك تك

tak tak tak

القنطرة ٦/٨

El Kantara 6/8

دم	تك	تك	تك		تك		
dum	tak	tak	tak		tak		

مخلص ٣/٨

Makhlas 3/8

دم	تك	تك
dum	tak	tak

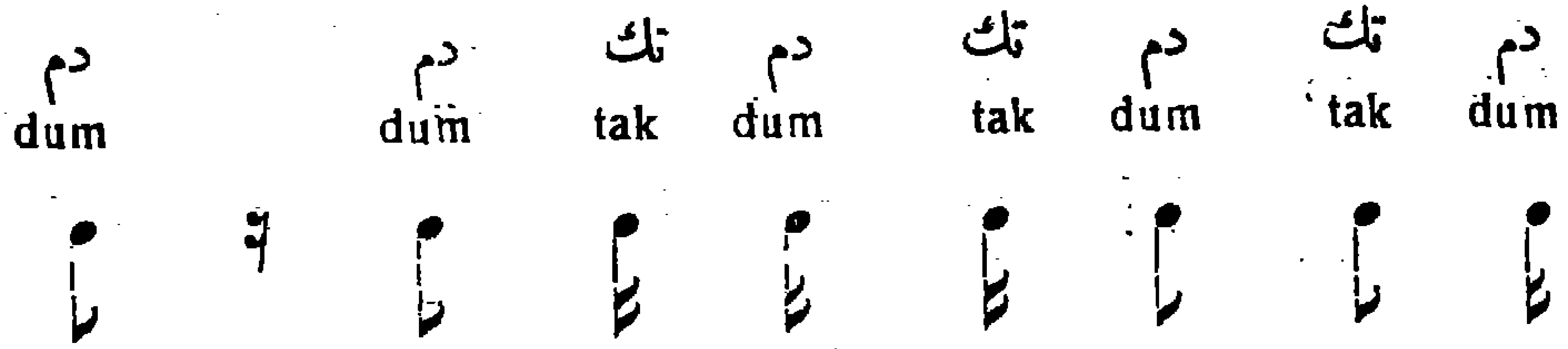
قايم ونصف ٨/٨

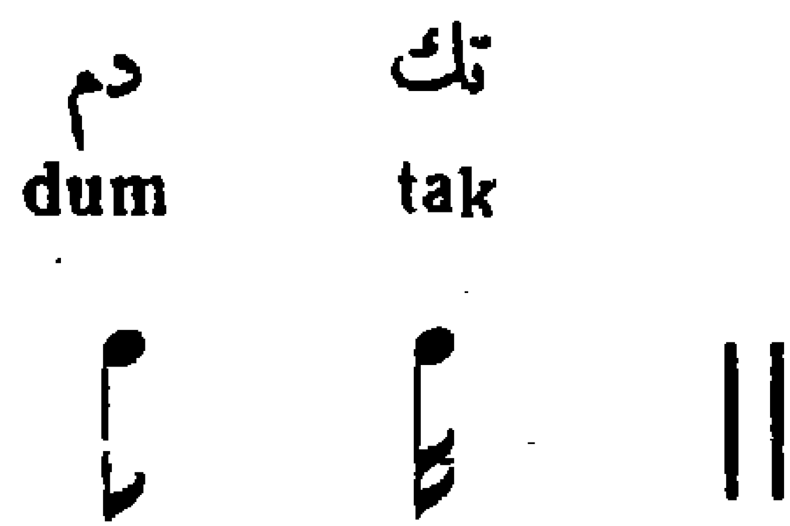
Qayim wa nisf 8/8

دم	دم	تك		تك		تك	تك
dum	dum	tak		tak		tak	tak

البطايحي ٨/٨

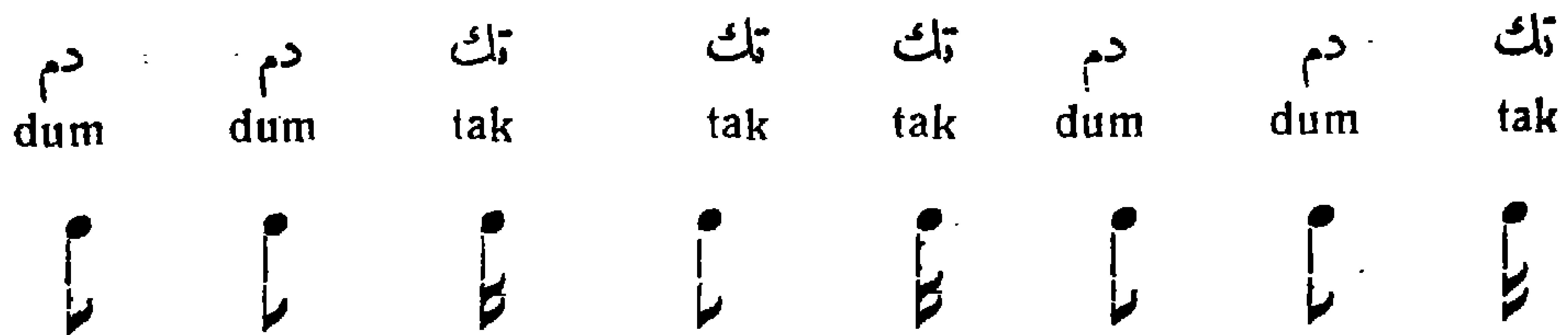
El Batayhi $\frac{8}{8}$

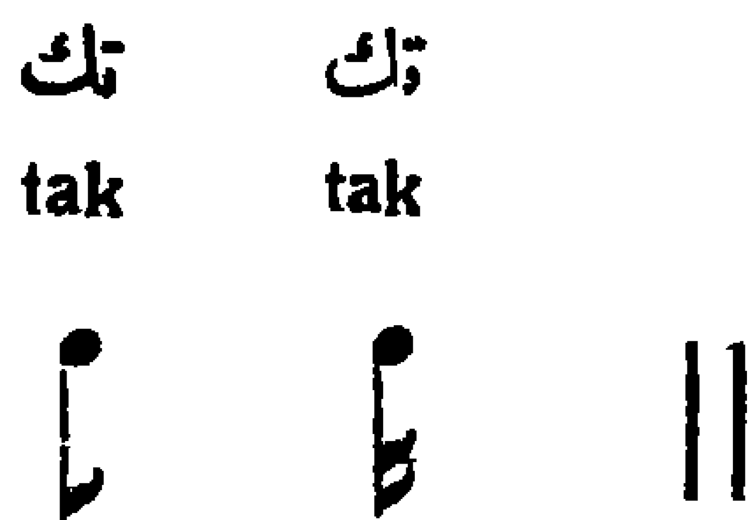




الدرج ٨/٨

Al Darge $\frac{8}{8}$



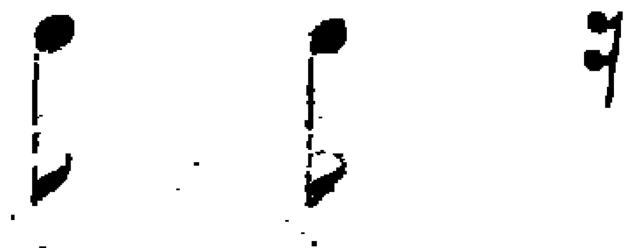


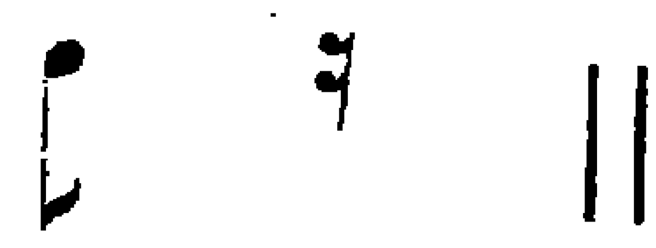
القوّام $\frac{٦}{٨}$

Al qouddam $\frac{6}{8}$

دم دم تك دم تك

dum dum tak dum tak



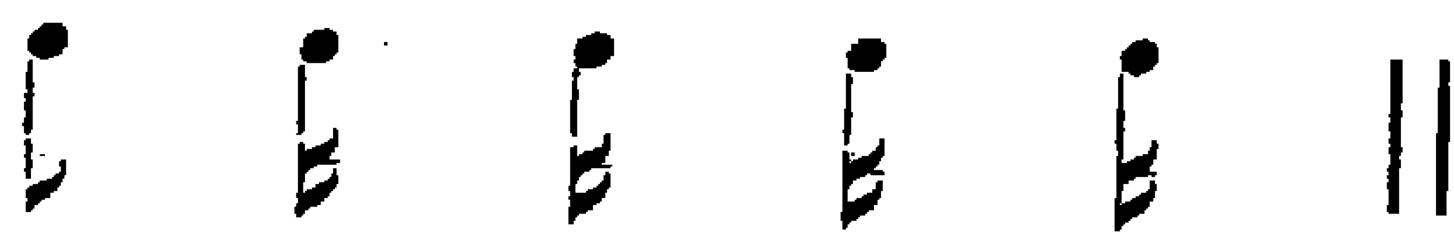


الانصراف $\frac{٣}{٨}$

Al Insiraf $\frac{3}{8}$

دم تك تك تك تك

dum tak tak tak tak

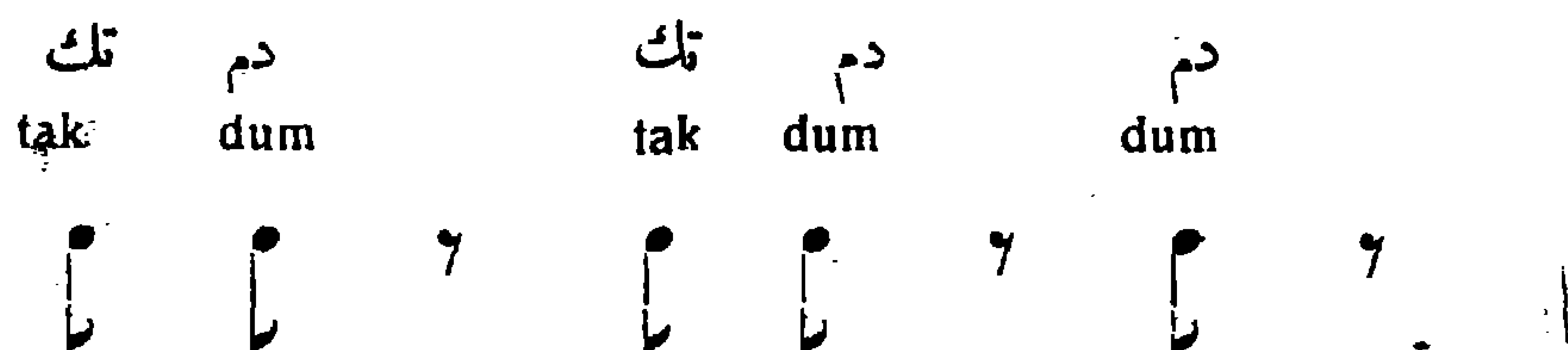


الايقاعات المستعملة في الجزائر

Rythmes employés en Algérie

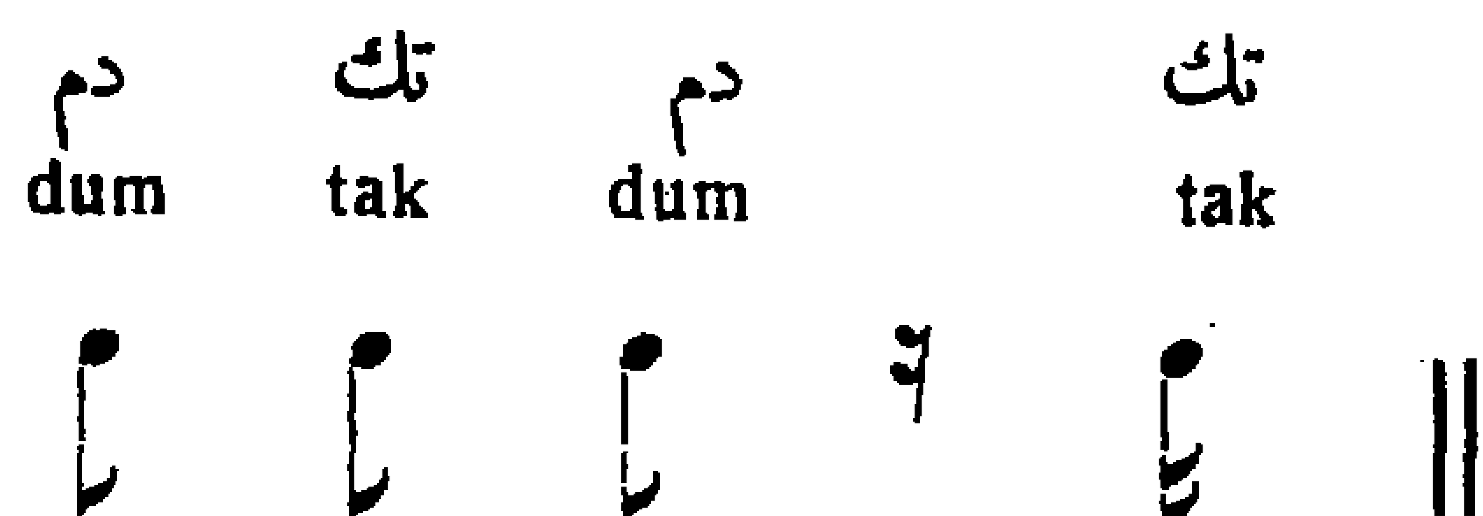
المصدّر ٨/٨

Al Mouçaddar 8/8



البطايحي ٤/٨

Al Batayhi 4/8



الدرج ٦/٨

Al Darge 6/8



الأنصراف ٥/٨

Al Insiraf $\frac{5}{8}$

تك	تك	دم		دم	تك
tak	tak	dum		dum	tak

المخلص ٣/٨

Al Makhlas $\frac{3}{8}$

دم	دم	تك	تك
dum	dum	tak	tak

صوفيان ٧/٨

Sofiane $\frac{7}{8}$

دم	تك	تك	تك	دم	تك	تك	تك	تك
dum	tak	tak	tak	dum	tak	tak	tak	tak

المقامات (١) المستعملة فى مصر وتحليلها الى أجناس (٢)

مقدمة من معهـــد الموسيقي الشرقي (٣)

Maqamates [1] employés en Egypte et leur décomposition en genres [2]

par l'Institut de Musique Orientale [3]

---

(١) يمكن الرجوع الى تقرير جناب البارون دى ارلنجر لمعرفة شخصية هذه المقامات وبيان طورها .

(٢) الاصل فى الجنس ان يطلق على البعد ذى الاربع وقد اتسع مدلول هذا الاسم عند بعض علماء الموسيقى من العرب ومن بينهم مؤلف الشرفيه فأطلق ايضاً على غير هذا البعد . وقد أخذ بهذا فى تحليل هذه المقامات

(٣) انظر محضر الجلسة السابعة للجنة المقامات والايقاع والتأليف

(1) Pour connaître la caractéristique et le mouvement mélodique de ces maqamates, on peut se référer au Rapport du Baron d'Erlanger.

(2) Le mot "genre" (Djins) signifie en principe, l'intervalle des quatre, (quarte) mais par extension ce mot fut appliqué par quelques musicologues arabes, parmi lesquels se trouve l'auteur du Charafiyah, pour désigner d'autres intervalles. Ce système a été appliqué dans la décomposition de ces Maqamates.

(3) Voir Procès-verbal de la 7e. séance de la Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition.

المقامات التي تستقر على درجة اليكاه

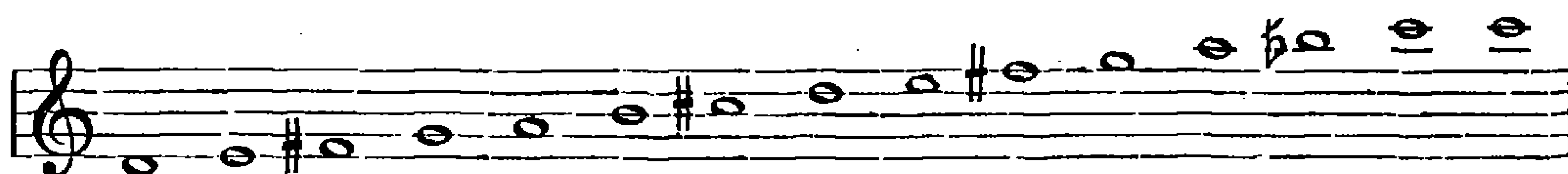
Maqamates ayant comme tonique la note Yagah



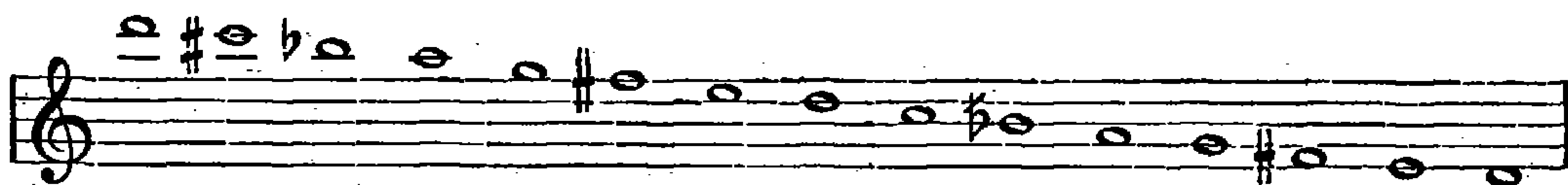
مقام يكاه

Maqam Yagah

جنس راست (ذو الاربع) على اليكاه Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Yagah	جنس راست (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



أوج (ذو الثلاث) على الاوج
Awge Zoussalace (tierce) sur le Awge



جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني Genre Bayati Zul arbaa (quart:) sur le Husseiny	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على اليكاه Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Yagah

مقام فرحفزا

Maqam Farahfaza

جنس نهاوند (ذو الاربع) على اليكاه

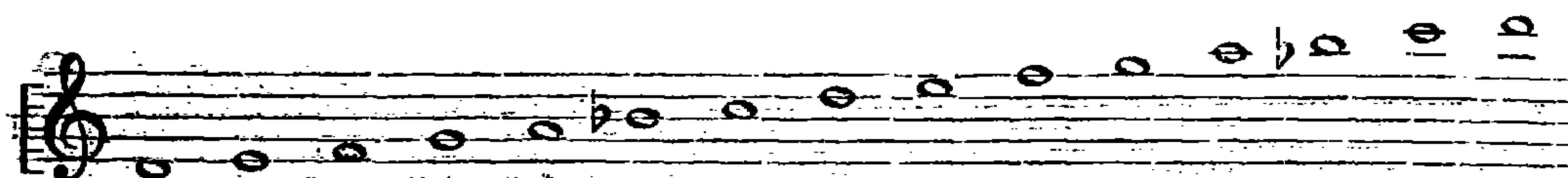
Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Yagah

جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الجهاركاه

Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم

Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam



جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران

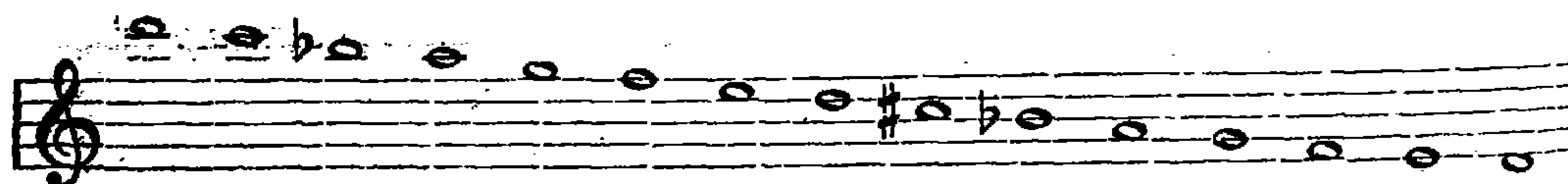
Genre Ajam Zul khams(quinte)sur le Ajam Ouchayrane

جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان

GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم

Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam



جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان

GenreNahawand Zul khams(quinte)sur le Kirdane

جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا

GenreNahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

جنس نوأثر (ذو الخمس) على الراست

Genre Nawaçar Zul khams(quinte) sur le Rast

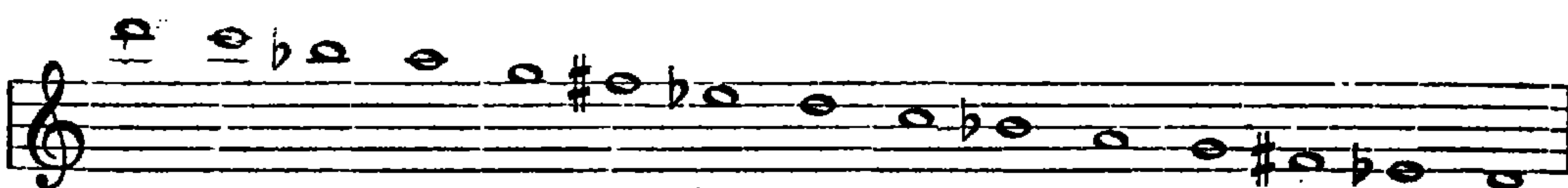
جنس نهاوند (ذو الاربع) على اليكاه

GenreNahawand Zularbaa(quarte) sur le Yagah

مقام شت عربان

Maqam Chat Arabane

جنس حجاز (ذو الاربع) على اليكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Yagah	جنس نوأثر (ذو الخمس) علي الراست Genre Nawaçar Zul khams(quinte)sur le Rast	جنس حجاز (ذو الاربع) علي النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نوأثر (ذو الخمس) علي الـكردان Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le kirdane



جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس حجاز (ذو الاربع) علي النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الراست Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس حجاز (ذو الاربع) علي اليكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Yagah

المقامات التي يستقر على درجة العشيران

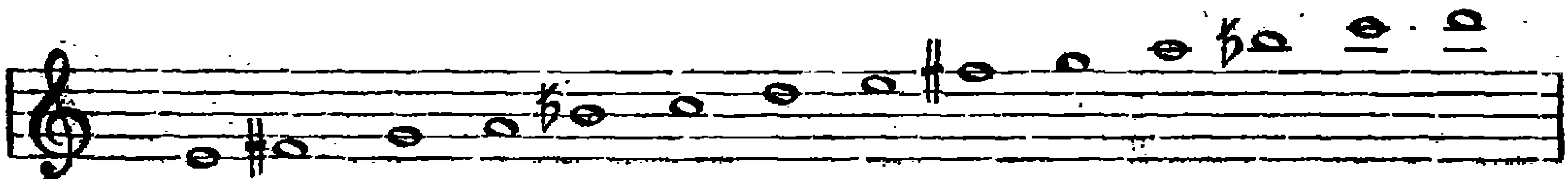
Maqamat ayant comme tonique la note Ouchayrane

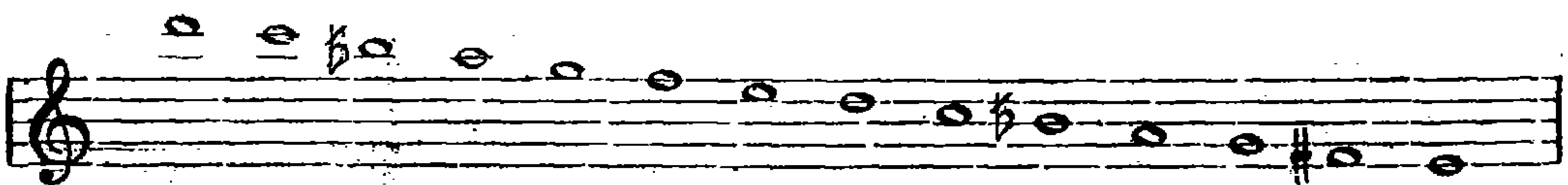


مقام حسيني عشيران

Maqam Husseiny Ouchayrane

جنس بياتي (ذو الاربع) على العشيران Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Ouchayrane	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar





جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بوسليك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس بياتي (ذو الاربع) على العشيران Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Ouchayrane

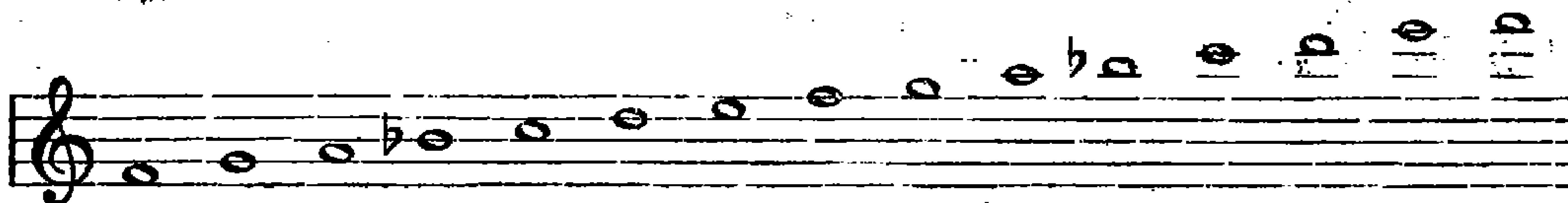
القامات التى تستقر على العجم عشيران

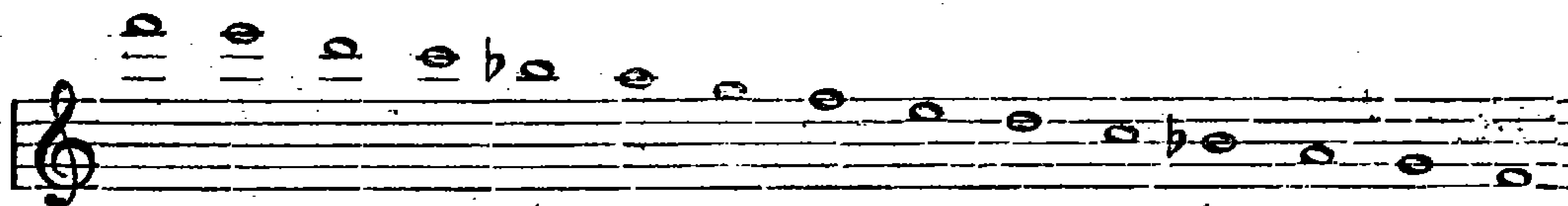
Maqamat ayant comme tonique la note Ajam Ouchayrane 

مقام عجم عشيران

Maqam Ajam Ouchayrane

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le AjamOuchayrane	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الجهاركاه Genre Djahar-kah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على جواب الجهاركاه Genre Djahar-kah Zul arbaa (quarte) sur le Jawab Djaharkah



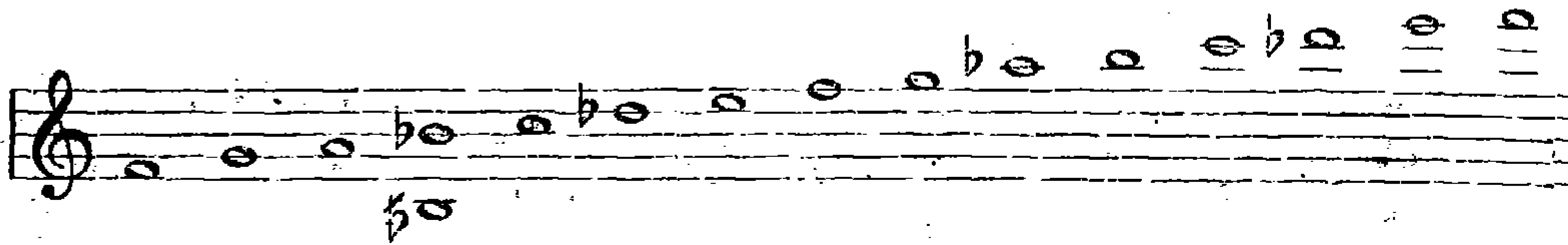


جنس جهاركاه (ذو الاربع) على جواب الجهاركاه GenreDjahar-kah Zul arbaa (quarte) sur le Jawab Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الجهاركاه Genre Djahar-kah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le AjamOuchayrane

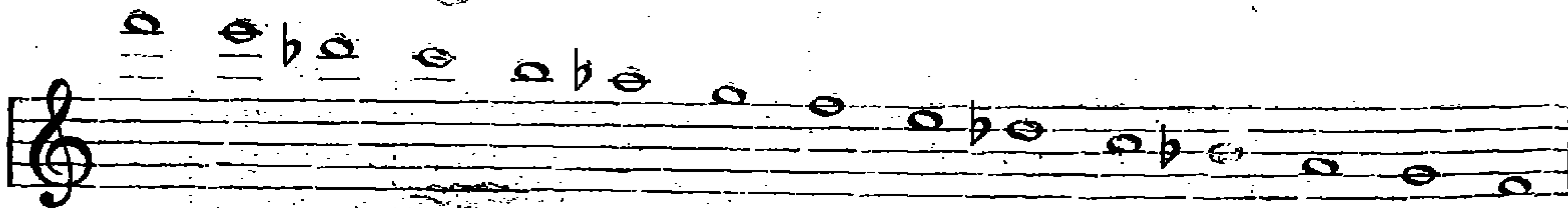
مقام شوق أفزا

Maqam Chawq Afza

جنس عجم(ذو الخمس) على العجم عشيران Genre Ajam Zul khams(quinte)sur le Ajam Ouchayrane	جنس حجاز (ذو الخمس) علي الجهاركاه Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس حجاز(ذو الاربع) على الكردان Genre Hidjaz Zul Arbaa (quarte) sur le Kirdane	جنس حجاز(ذو الاربع)على جواب الجهاركاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le jawab Djaharkah



جنس صبا (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Saba Zul Khams (quinte) sur le Dougah

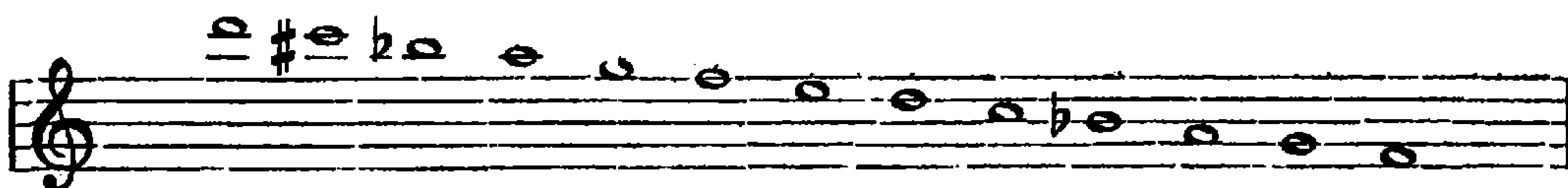


جنس حجاز(ذو الاربع) علي جواب الجهاركاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Jawab Djaharkah	جنس حجاز (ذو الاربع) على الكردان Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس عجم ذو الخمس) على العجم عشيران Genre Ajam Zul Khams (quinte) sur leAjam Ouchayrane

مقام طرز جديد

Maqam Tarz Gadid

عجم (ذو الثلاث) على العجم عشيران Ajam Zussalace (tierce) sur le Ajam Ouchayrane	جنس حجاز أو نيشابورك (١) (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz ou Nichaborak[1] Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس نهاوند أو راست (ذو الاربع) على النوا Genre Nahawand ou Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس كرد (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	عجم (ذو الثلاث) على العجم عشيران Ajam Zussalace (tierce) sur le Ajam Ouchayrane

(١) جنس النيشابورك هو تصوير جنس الراست على درجة الدوكاه

(1) Le genre Nichaborak est le genre Rast transposé sur la note Dougah

المقامات التي تستقر على درجة العراق
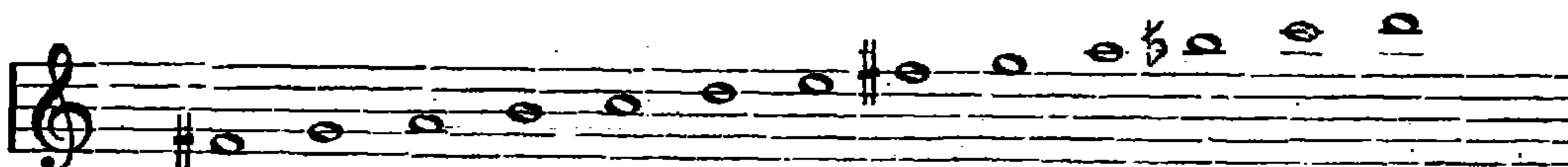
Maqamat ayant comme tonique la note Iraq



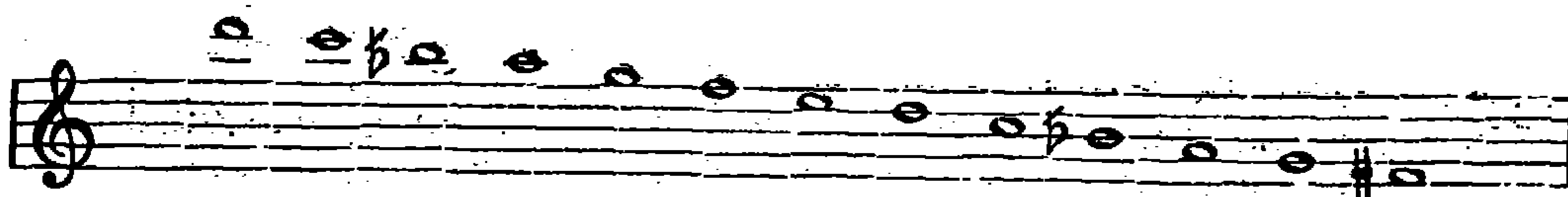
مقام عراق

Maqam Iraq

عراق ذو الثلاث على العراق Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq	جنس بياتى (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa(quarte)sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتى (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul Arbaa(quarte)sur le Mohayar



اوج (ذو الثلاث) على الاوج AwgeZussalace (tierce) sur le Awg

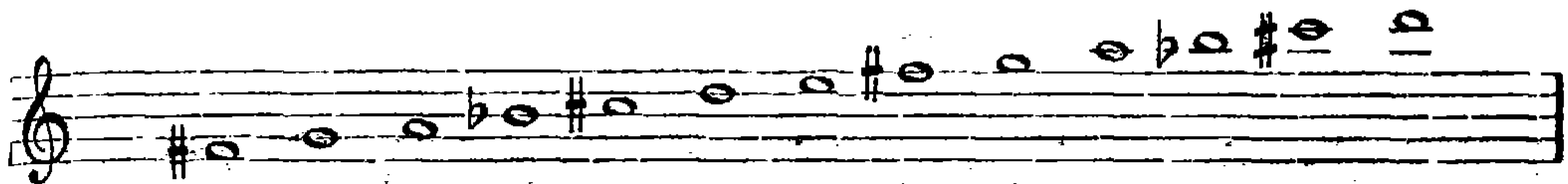


جنس بياتى (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte)sur le Mohayar	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتى (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa(quarte)sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq

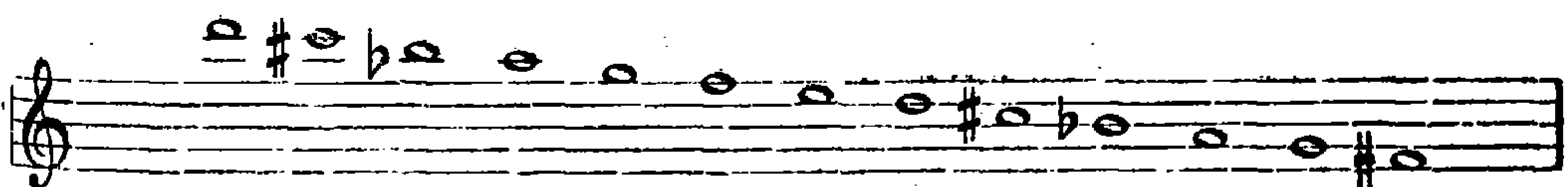
مقام راحة الارواح

Maqam Rahatoul Arwah

جنس عراق (ذو الثلاث) علي العراق	جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الخمس) على النوا	جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير
Genre Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



أوج (ذو الثلاث) علي الاوج
Awge Zussalace (tierce) sur le Awge

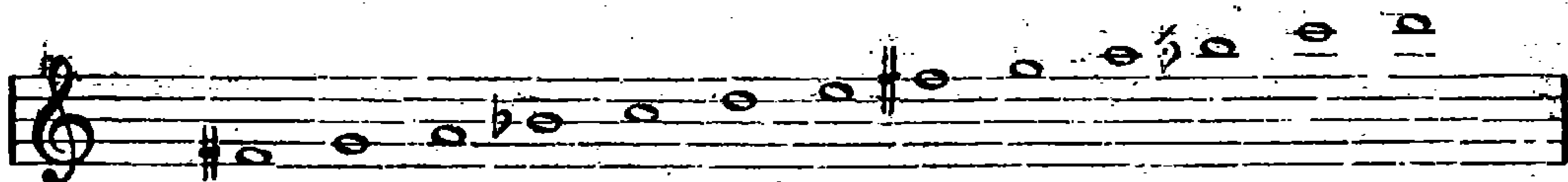


جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا	جنس حجاز (ذو الاربع) علي الدوكاه	عراق (ذو الثلاث) على العراق
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq

مقام دلكش حاوران

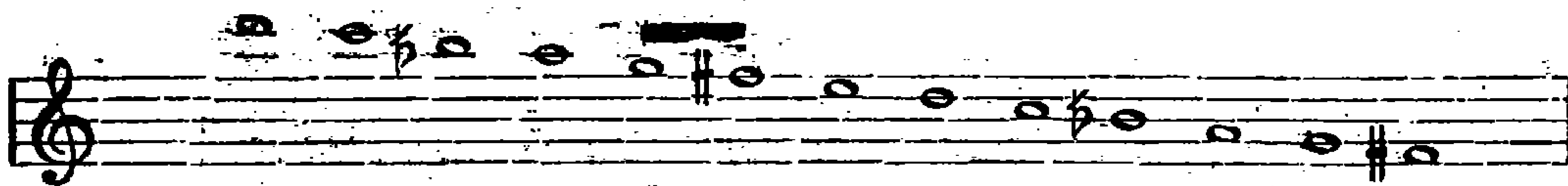
Maqam Dilkiche Hawran

عراق (ذو الثلاث) على العراق IraqZussa-lace(tierce) sur l'Iraq	جنس حسيني (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Husseiny Zul khams (quinte) sur le Dougah	جنس حسيني (ذو الاربع) على الحسيني Genre Hus-seinyZul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بياتي (ذو الاربع)على المحير Genre Bayati Zul arbaa-(quarte) sur le Mohayar



اوج(ذوالثلاث) على الاوج Awge Zus-salace (tirce)sur le Awge

اوج(ذوالثلاث) علي الاوج Awge Zus-salace(tier-ce) sur le Awge

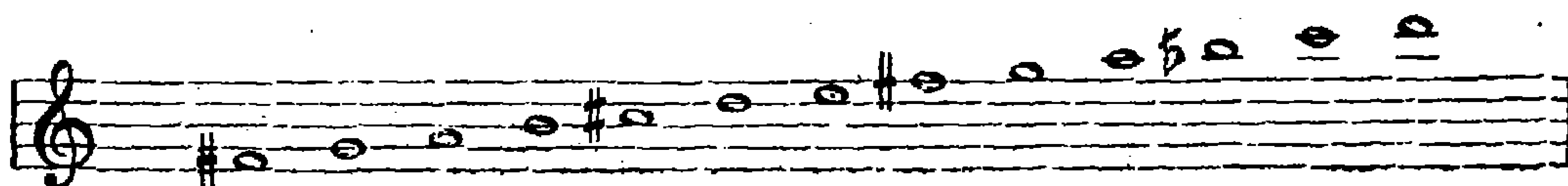


جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arb aa (quarte) sur le Mohay ar	جنس حسيني (ذو الاربع) على الحسيني Genre Hus-seinyZularbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس حسيني (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Husseiny Zul khams (quinte) sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus-salace (tierce)sur l'Iraq

مقام فرحناك

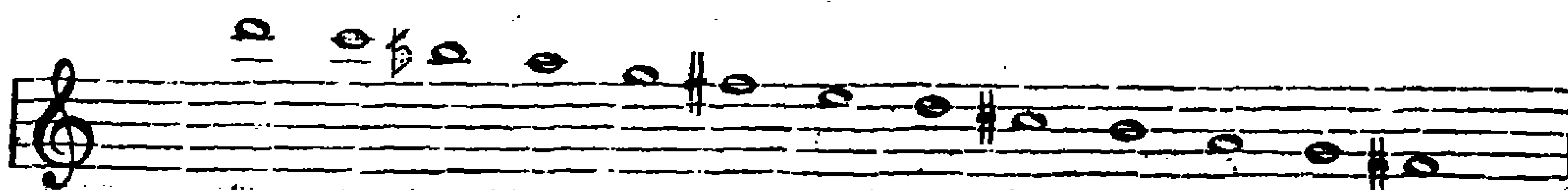
Maqam Farahnak

عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus-salace(tierce) sur l'Iraq	جنس جهاركاه (١) (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Djaharkah[1] Zularbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو الثلاث) على الاوج Awge Zus-salace (tierce) sur le Awge

اوج (ذو الثلاث) على الاوج Awge Zus salace (tierce) sur le Awge



جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس راست (٢) (ذو الخمس) على النوا Genre Rast[2] Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس راست (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus-salace (tierce sur l'Iraq

(١) يستبدل احيانا بجنس النيشابورك

(1) Il est quelquefois remplacé par le Genre Nichaborak

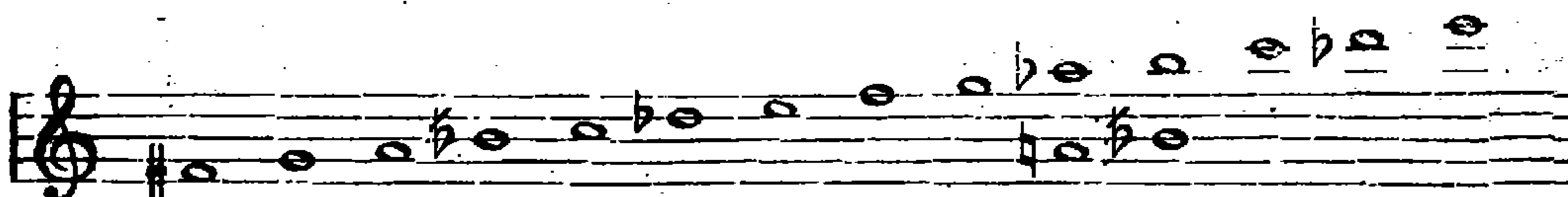
(٢) او جنس بوسلك ذو الخمس على النوا

(2) Ou genre Bossalik Zul Khams (quinte) sur le Nawa

مقام بسته نكار

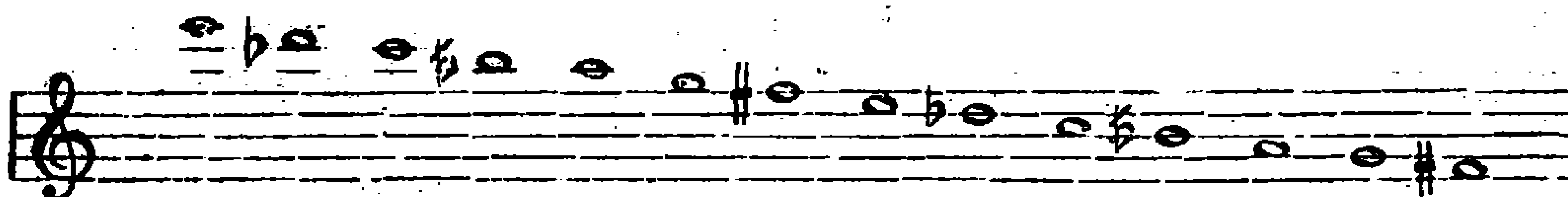
Maqam Bastanigar

عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus-salace sur l'Iraq	جنس صبا (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Saba Zul khams(quinte)sur le Dougah	جنس حجاز (ذو الاربع) على الكردان Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane



جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Hidjaz Zul khams(quinte)sur le Djaharkah	جنس صبا (ذو الخمس) على المحير Genre Saba Zul khams(quinte)sur le Mohayar

جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Hidjaz Zul khams(quinte)sur le Djaharkah

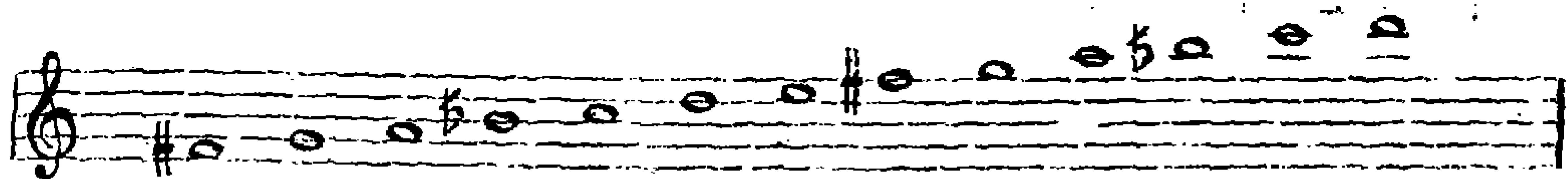


جنس صبا (ذو الخمس) على المحير Genre Saba Zul khams(quinte)sur le Mohayar	اوج (ذو الثلاث) على الاوج AwgeZus-salace sur le Awge	جنس صبا (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Saba Zul khams(quinte)sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus-salacc(tierce) sur l'Iraq

مقام اوج

Maqam Awge

عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus-salace (tierce) sur l'Iraq	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

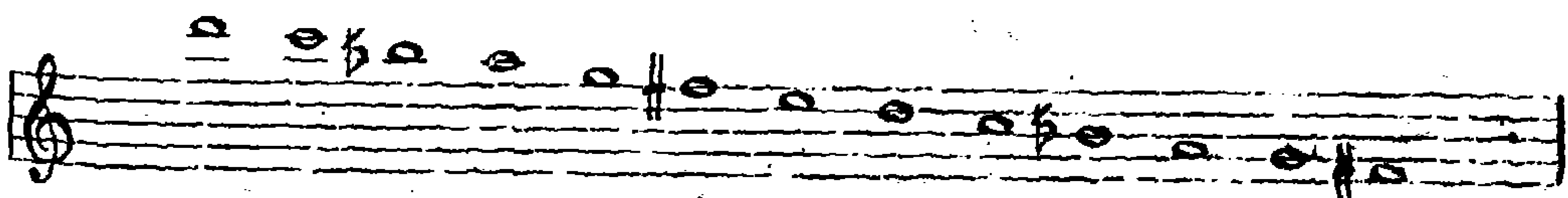


اوج (ذو الثلاث) على الاوج

AwgeZus-salace(tierce) sur le Awge

اوج ذو الثلاث على الاوج

Awgezus-salace(tierce) sur le Awge



جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس راست(١) (ذو الاربع) على النوا Genre Rast(1) Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus-salace(tierce) sur l'Iraq

(١) او جنس بوسلك على النوا

(1) **Ou Genre Bossalik sur le Nawa**

المقامات التي تستقر على درجة الراست

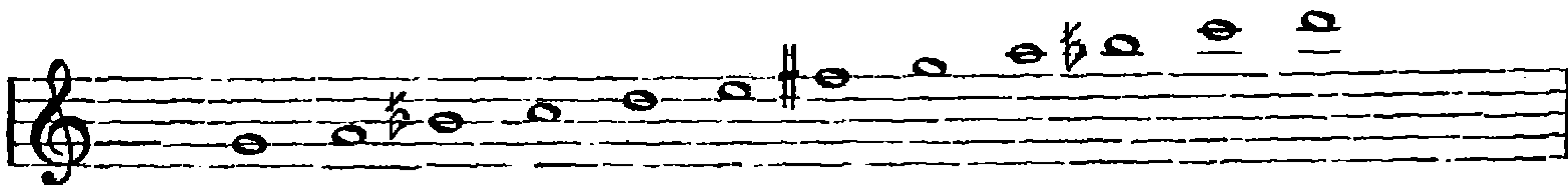
Maqamat ayant comme tonique la Note Rast

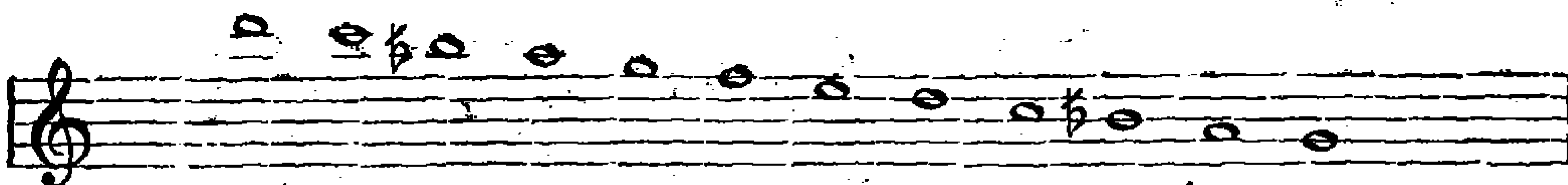


مقام راست

Maqam Rast

جنس راست (ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast	جنس راست (ذو الاربع على النوا Genre Rast Zul Arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذو الخمس) علي الكردات Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Kirdane





جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Kirdane	جنس بوسلك(١)(ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik(1) Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست ذو الخمس علي الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

---

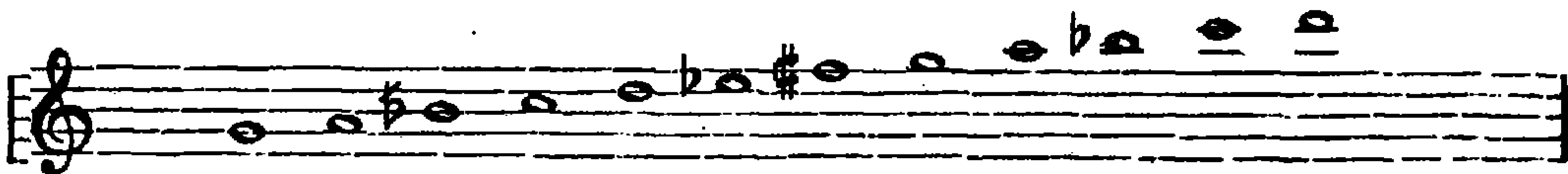
(١) اوجنس راست (ذو الاربع) على النوا

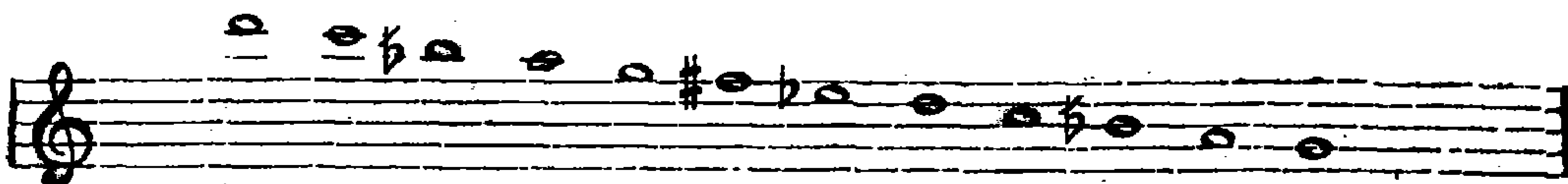
(1) Ou genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

مقام سوزناك بلا زيركوله

Maqam Suznak sans Zirgulah

جنس راست (ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس بوسلك (ذو الخمس) على الكردان Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Kirdane





جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس حجاز(١) (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz[1] Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast

---

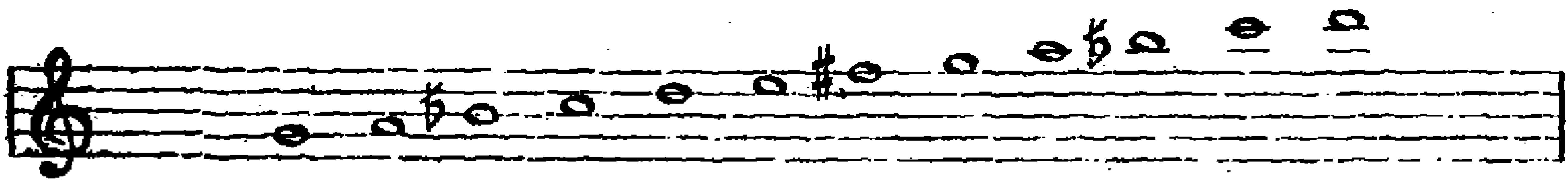
(١) او جنس بوسلك ذو الاربع على النوا

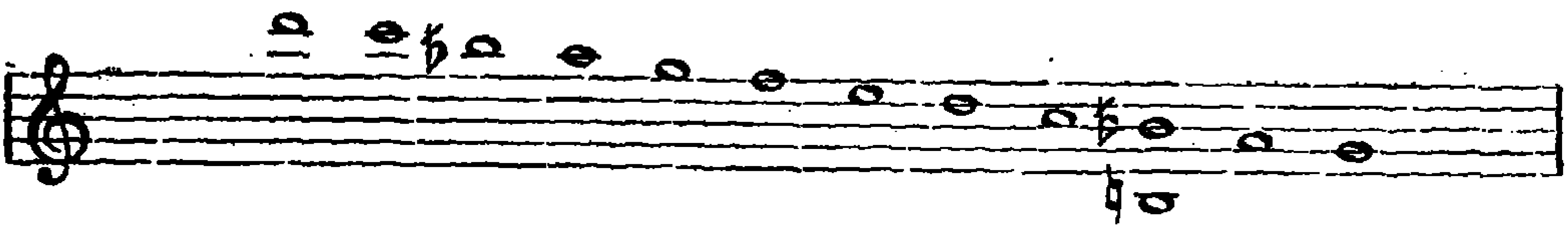
1) **Ou geure Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa**

مقام ماهور

Maqam Mahor

جنس راست (ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على النوا Genre Djahar-kah Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane



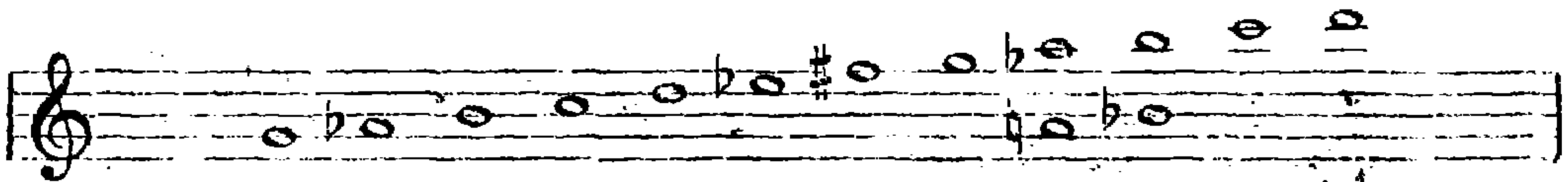


جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست او جهاركاه (ذو الخمس) على الراست Genre Rast ou Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Rast

مقام حجازكار

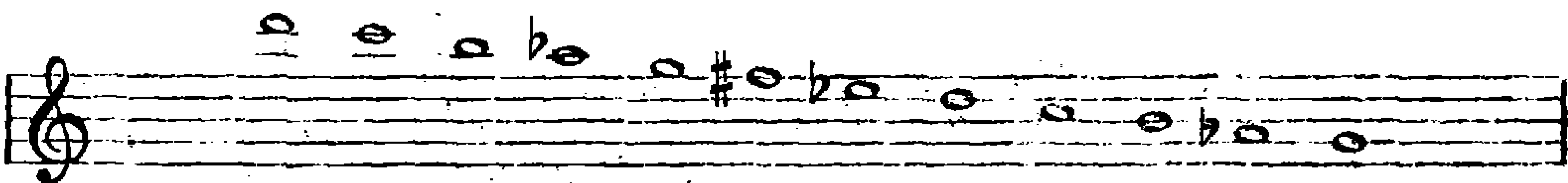
Maqam Hidjazkar

جنس حجاز (ذو الخمس) على الراست Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Rast	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le kirdane



جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane

جنس نهاوند(1) (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Naha - wand(1)Zulkhams (quinte) sur le Djaharkah



جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس حجاز (ذو الخمس) على الراست Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Rast

---

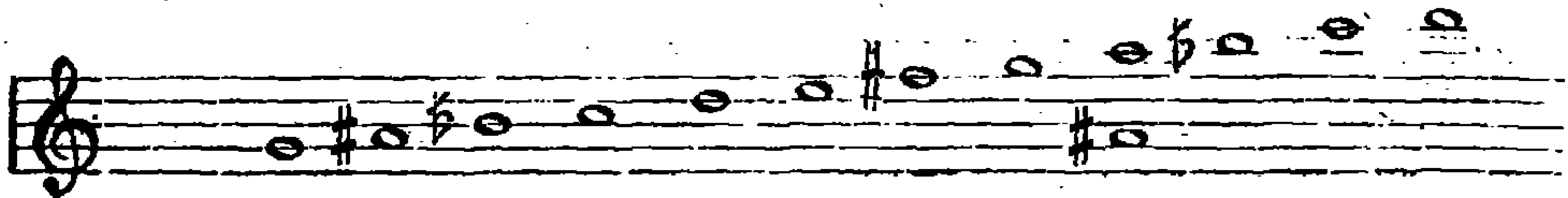
(١) تستبدل الفا دييز بالفا ناتوريل (العجم)

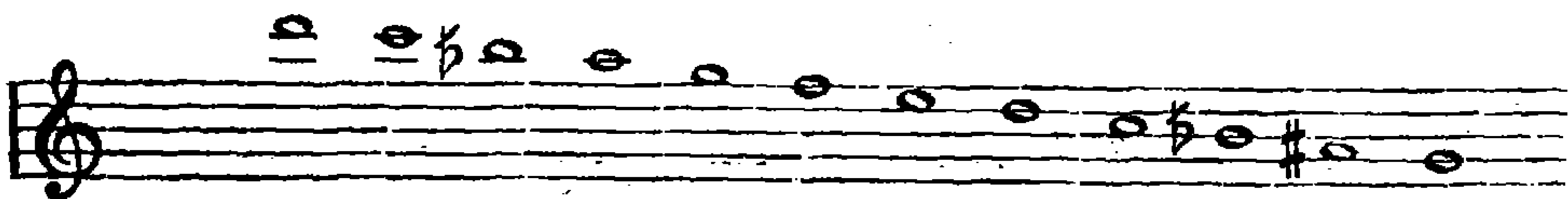
(1) Le Fa ♯ est remplaceé par Fa ♮ (Ajam)

مقام سازكار

Maqam Sazkar

جنس سازكار (ذو الخمس) على الراست Genre Sazkar Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست أو سازكار (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast ou Sazkar Zul Khams (quinte) sur le kirdane



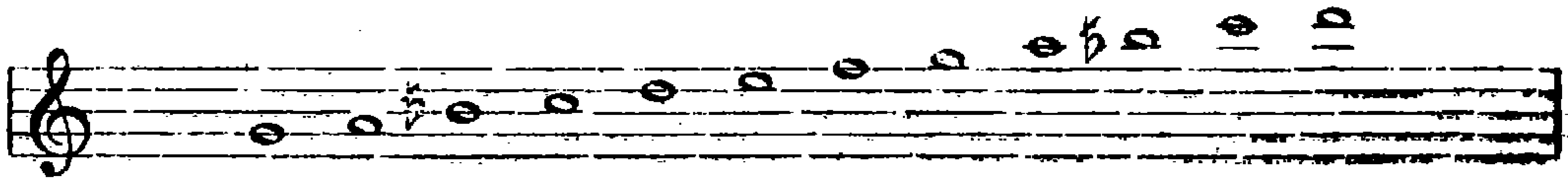


جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس سازكار (ذو الخمس) على الراست Genre Sazkar Zul khams (quinte) sur le Rast

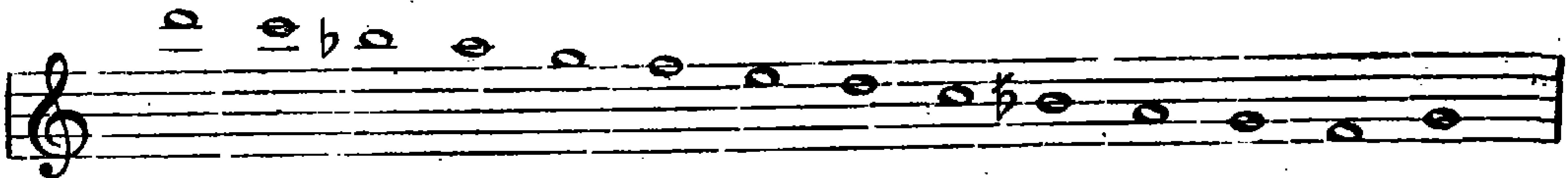
مقام شورك

Maqam Chorak

جنس راست(ذوالخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس بوسلك (ذو الاربع) علي النوا Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست(ذوالخمس) على الكردان Genre Rast Zui khams (quinte) sur le Kirdane



جنس عجم(ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam

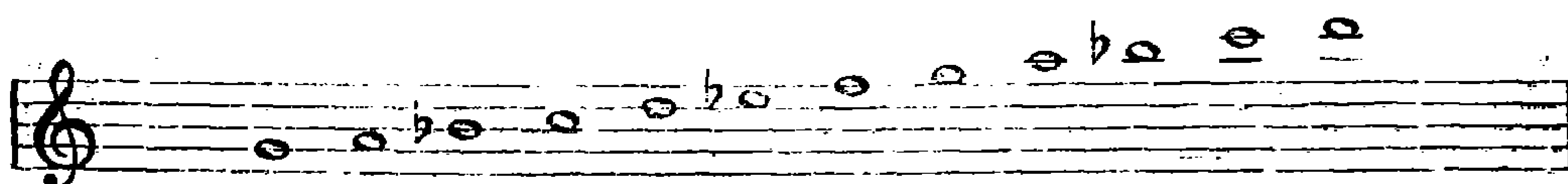


جنس بوسلك(ذوالخمس) على الكردان Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik Zul arbaa(quarte) sur le Nawa	جنس راست(ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	شورك (ذو الثلاث) علي الراست Chorak Zoussa-lace (tierce) sur le Rast

مقام نهاوند

Maqam Nahawand

جنس نهاوند(ذوالخمس) على الراست GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس نهاوند(ذوالخمس) على الكردان GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane

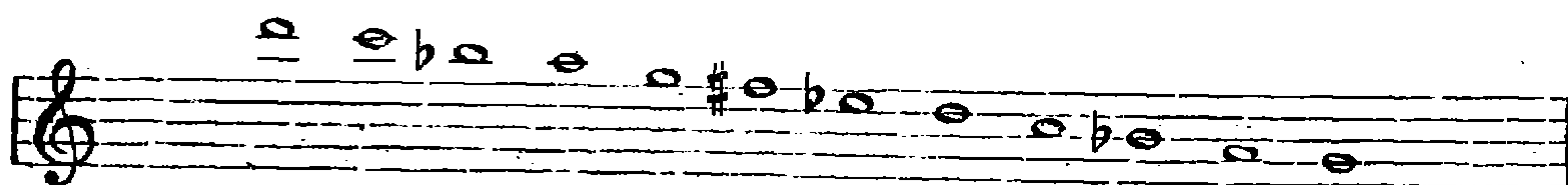


جنس نهاوند(ذوالخمس) على الجهاركاه

GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

جنس نهاوند (١) ذو الخمس على الجهاركاه

GenreNahawand (1) Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah



جنس نهاوند(ذوالخمس) على الكردان GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نهاوند(ذوالخمس) على الراست GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Rast

(١) تستبدل الفا ديز بالفا ناتوريل (العجم)

(1) Le Fa ♯ est remplacé par Fa ♮ (Adjam)

مقام كرديلي حجازكار

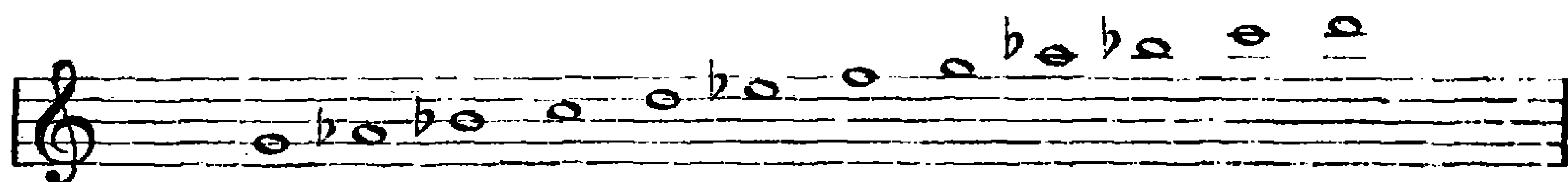
Maqam Kurdily Hidjazkar

جنس كرد[1] (ذو الخمس) على الراست

Genre Kurde Zul khams (quinte) sur le Rast

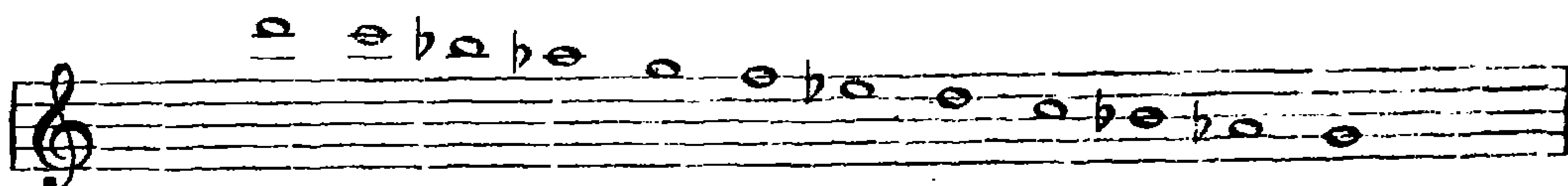
جنس كرد (ذو الخمس) على الكردان

Genre Kurde Zul[1] khams (quinte) sur le kirdane



جنس نهاوند (ذو الخمس) على الجهاركاه

GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Djaharkah



جنس كرد (ذو الخمس) على الكردان

Genre Kurde Zul khams (quinte) sur le Kirdane

جنس نهاوند (ذو الخمس) على الجهاركاه

GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

جنس كرد (ذو الاربع) على الراست

Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast

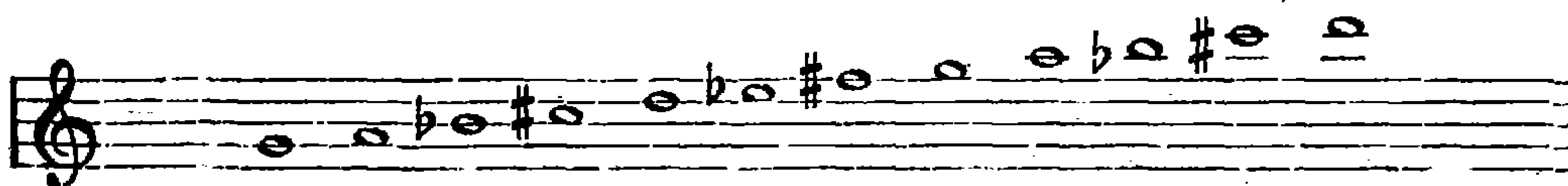
(١) يقال كرد او كردى

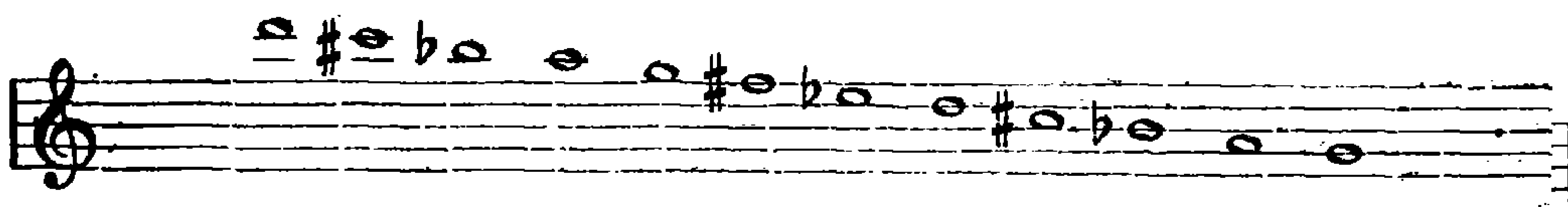
(1) On dit kurde ou kurdy

مقام نوأثر

Maqam Nawaçar

جنس نوأثر (ذو الخمس) على الراست Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zu! arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نوأثر (ذوالخمس) على الكردان Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le kirdane



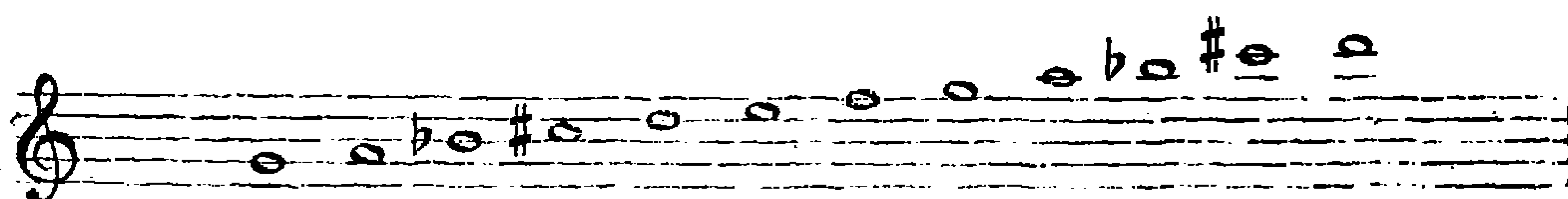


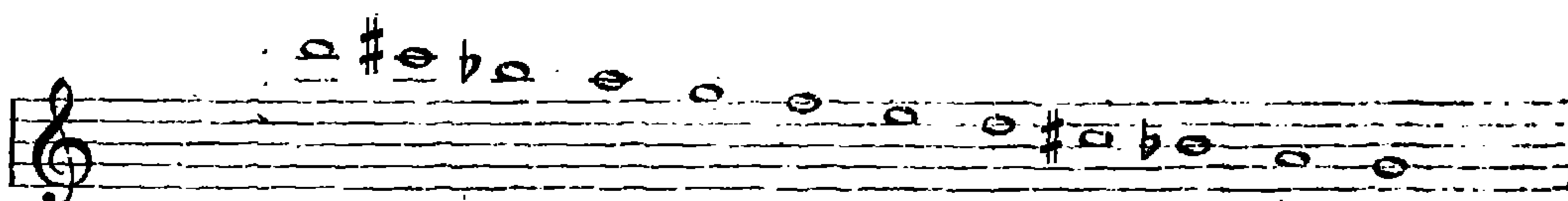
جنس نوأثر (ذو الخمس) على الكردان Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le Kirdane	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نوأثر (ذوالخمس) على الراست Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le Rast

مقام نكريز

Maqam Nakriz

جنس نكريز (ذو الخمس) على الراست Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast	جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le kirdane
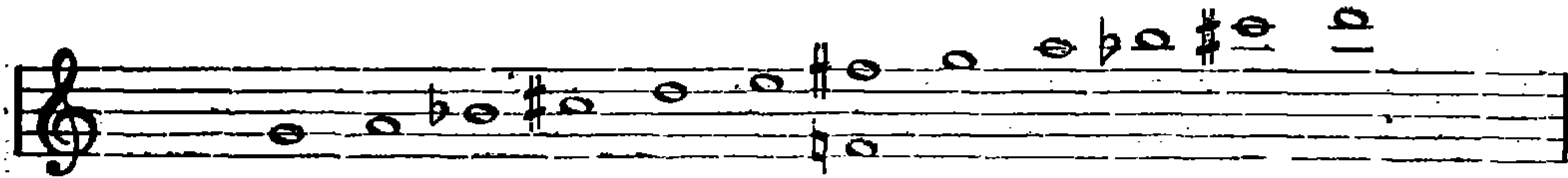




جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le kirdane	جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الراست Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast

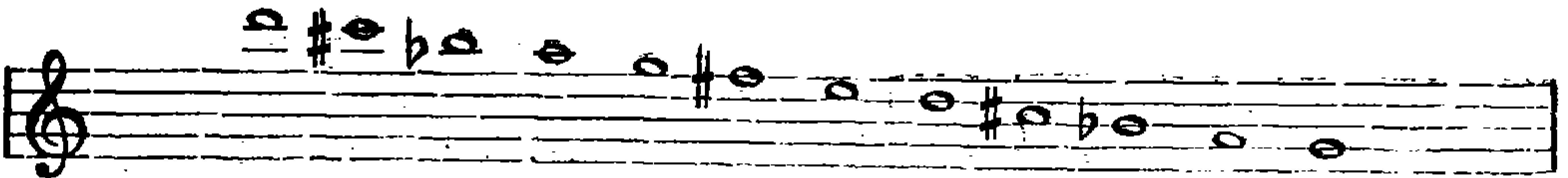
مقام بسنديده

Maqam Bassandidah

جنس نكريز (ذو الخمس) على الراست Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

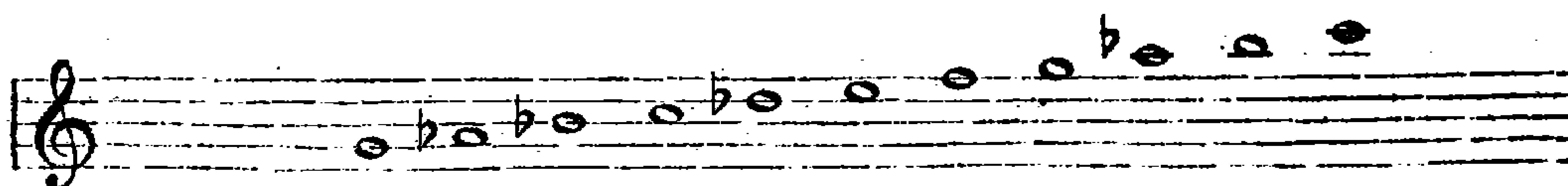


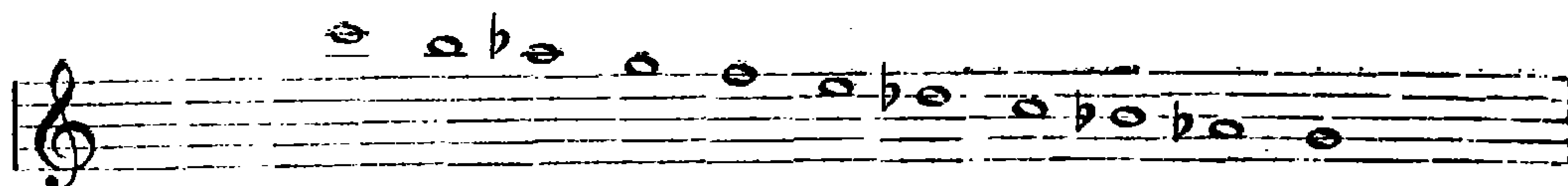
جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الراست Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Rast

مقام طرز نوين

Maqam Tarz Nawine

جنس كرد (ذو الاربع) على الراست	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس حجاز (ذو الاربع) على الكردان
Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane



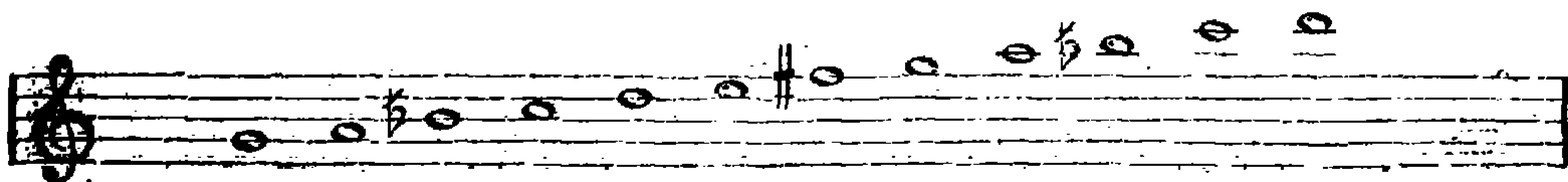


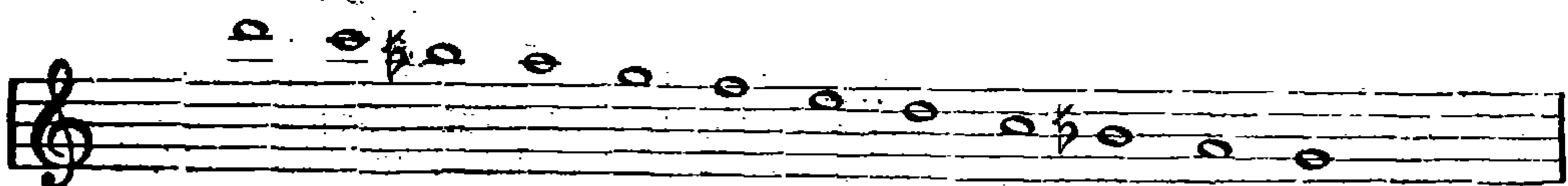
جنس كرد (ذو الاربع) على الكردان	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس كرد (ذو الاربع) على الراست
Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	GenreHidjazZul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast

مقام رهاوى

Maaqm Rahawi

جنس راست(ذوالخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbäa (quarte) sur le Nawa	جنس راست(ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le kirdane



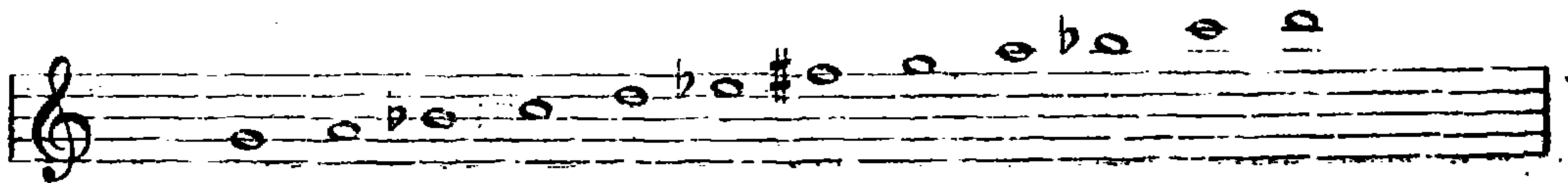


جنس راست(ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا Genre Nahawand Zul arbaa(quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذوالخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

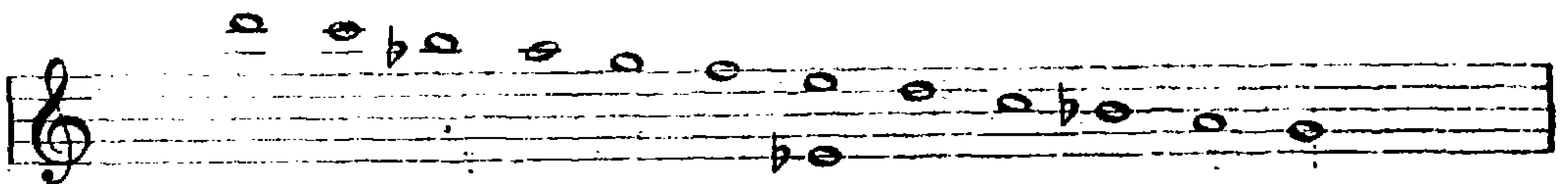
مقام نهاوند كبير

Maqam Nahawand Kabir

جنس نهاوند (ذو الخمس) على الراست GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le Rast	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الراست GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Rast

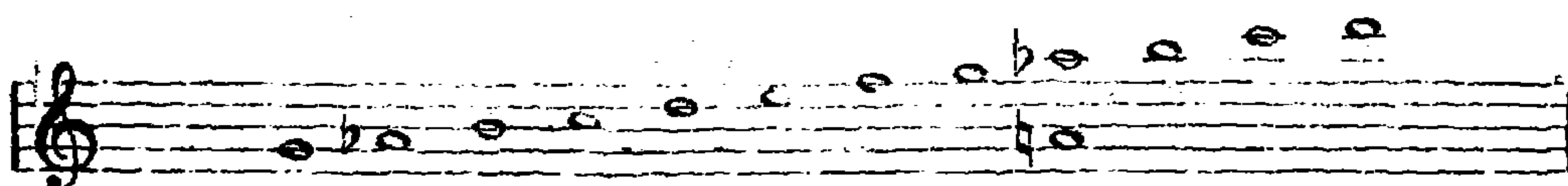


جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الجهاركاه GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah

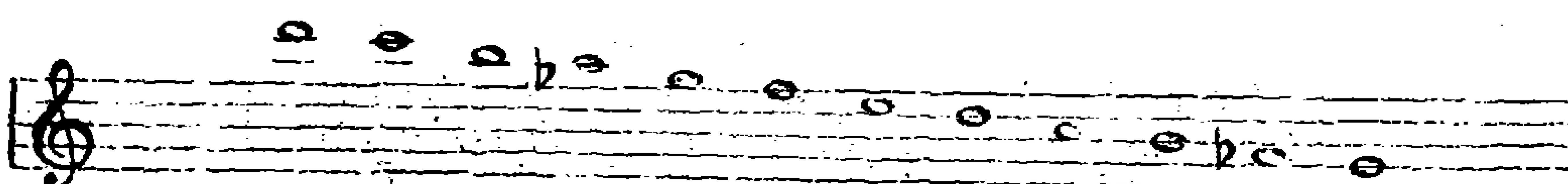
مقام زنك كلاه

Maqam Zangulah

جنس حجاز (ذو الاربع) على الراست Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Rast	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس حجاز (ذو الخمس) علي الكردان Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بوسليك (ذو الاربع) على المحير Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

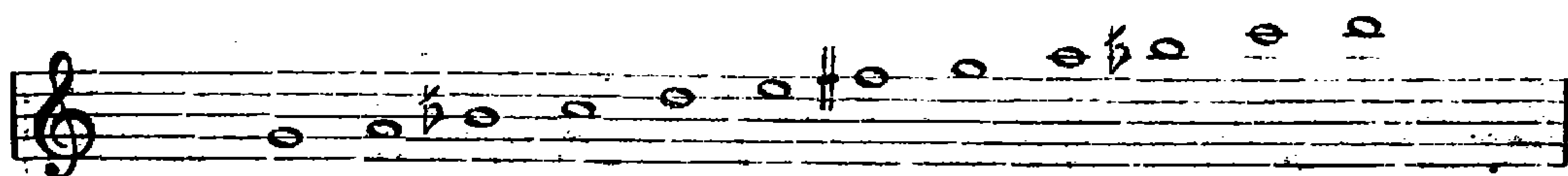


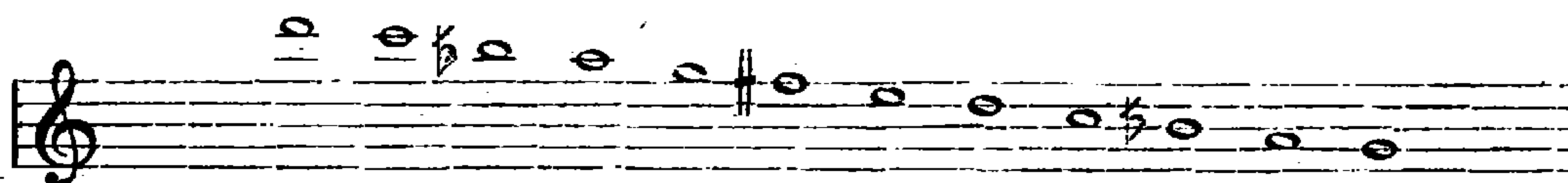
جنس حجاز (ذو الخمس) علي الكردان Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس حجاز (ذو الاربع) علي الراست Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Rast

مقام كردان مصرى

Maqam Kirdane Masri

جنس راست (ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane



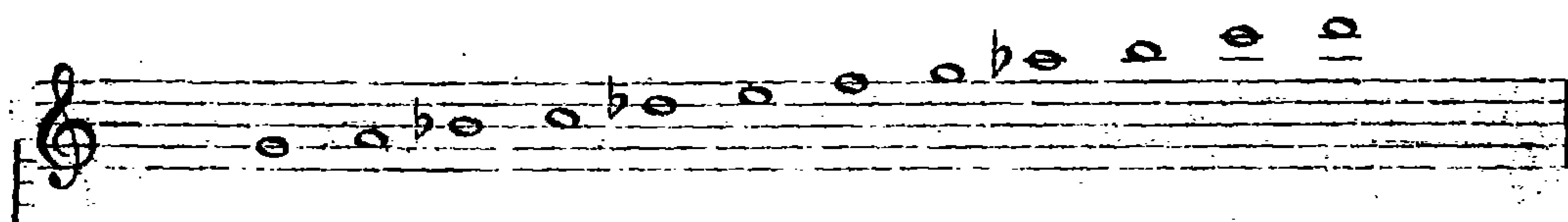


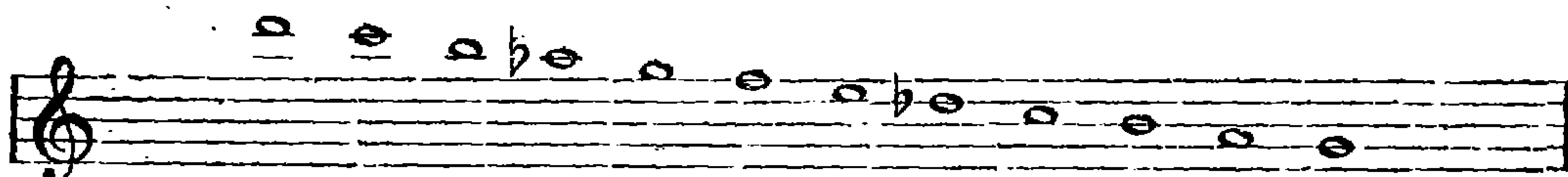
جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

مقام نهاوند مرصّع (سنبله نهاوند)

Maqam Nahawand Mourassaa (Sounboulah Nahawande)

جنس نهاوند (ذو الاربع) على الراست	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) (sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Kirdane



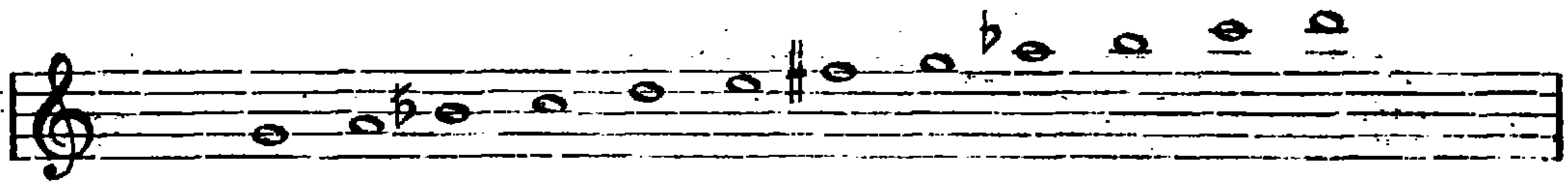


جنس حجاز (ذوالخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذوالخمس) على الجهاركاه	جنس نهاوند (ذو الاربع) علي الراست
Genre Hidjaz zul Khams (quinte) sur le kirdane	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Rast

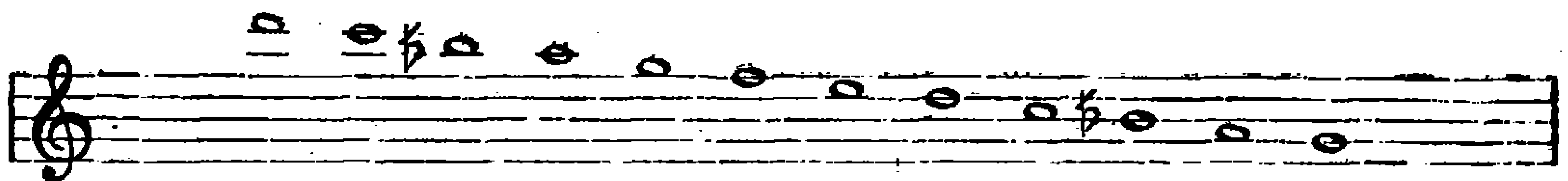
مقام دلنيشين

Maqam Dilnicheine

جنس راست (ذوالخمس) على الراست Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast	جنس صبا (ذو الاربع) على الحسيني Genre Saba Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny



جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس حجاز (ذوالخمس) على الكردان Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Kirdane



جنس راست (ذوالخمس) على الكردان Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le kirdane	جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bos - salik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذوالخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

المقامات التي تستقر على درجة الدوكاه

Maqamat ayant comme tonique la note Dougah



مقام بياتي

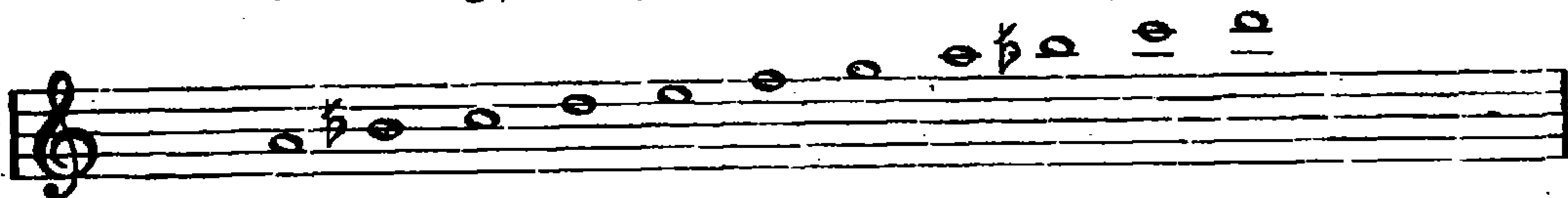
Maqam Bayati

جنس بياتي (ذو الخمس) على الدوكاه

Genre Bayati Zul Khams (quinte) sur le Dougah

جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

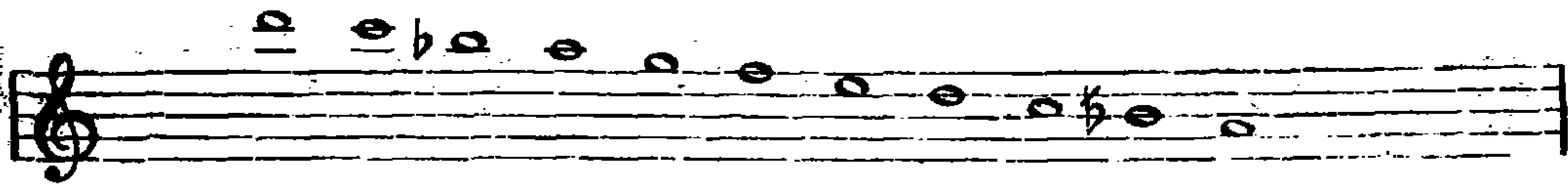


جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا

GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Nawa

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه

Genre Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah



جنس نهاوند (ذو الاربع) على المحير (1)

Genre (1) NahawandZul arbaa(quarte) sur leMohayar

جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا

GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa

جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

(١) او جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير

(1) Ou Genre Bayti Zul arbaa (quarte) sur le mohayar

مقام صبا

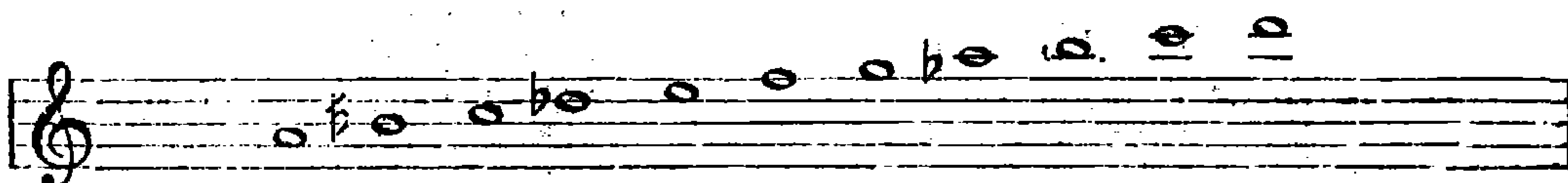
Maqam Saba

جنس صبا (ذو الخمس) على الدوكاه

Genre Saba Zul Khams (quinte) sur le Dougah

جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان

Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Kirdane

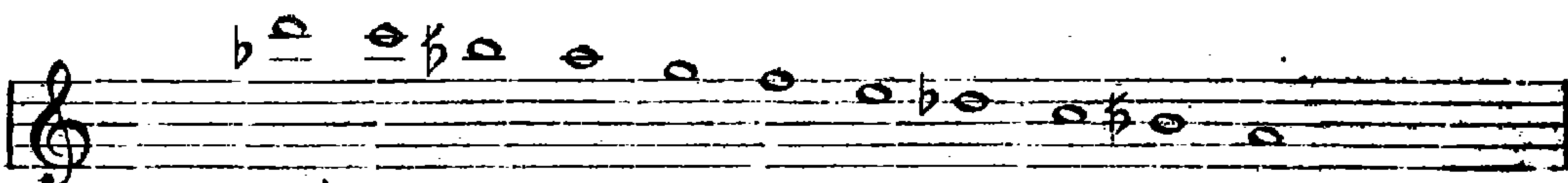


جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه

Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

جنس صبا (ذو الاربع) على الدوكاه

Genre Saba Zul arbaa (quarte) sur le Dougah



جنس صبا (ذو الاربع) علي المحير

Genre Saba Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

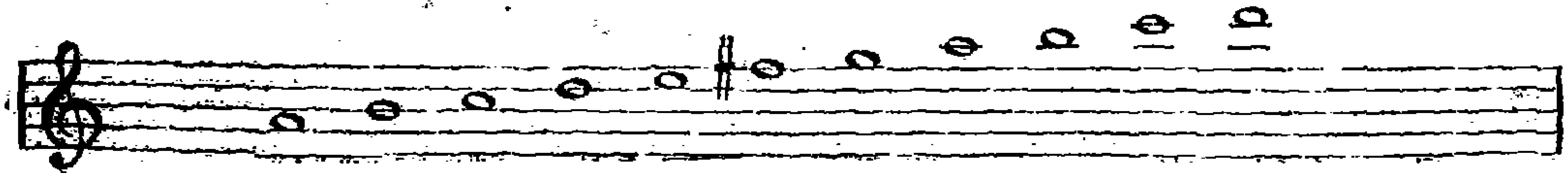
جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه

Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

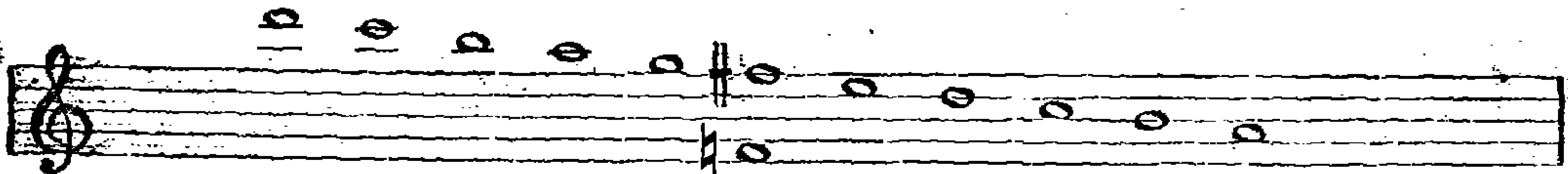
مقام عشاق مصرى

Maqam Ouchaq Masri

جنس بوسلك (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس بياتى (ذو الاربع) على الحسينى Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بوسلك (ذو الاربع) على المحير Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur leMohayar



جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

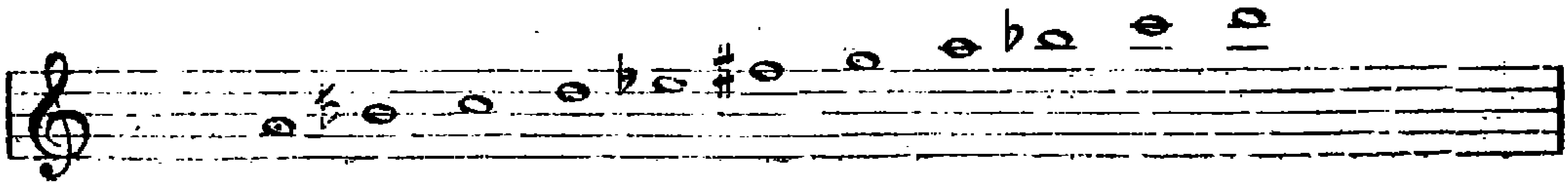


جنس بوسلك (ذو الاربع) على المحير Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur leMohayar	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بوسلك (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

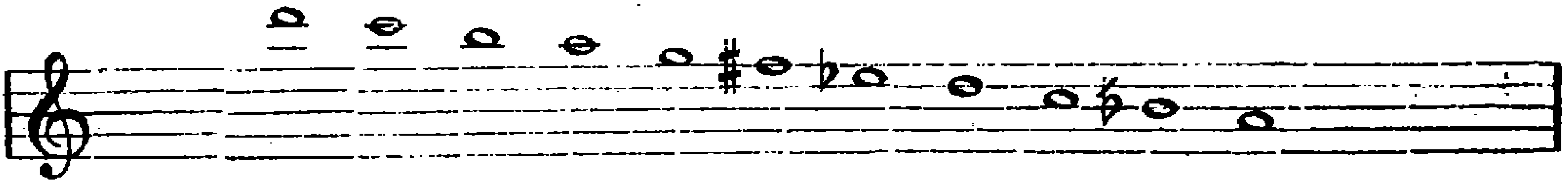
مقام قرجغار

Maqam Qargighar

جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zu! arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس كرد (ذو الاربع) على المحير Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

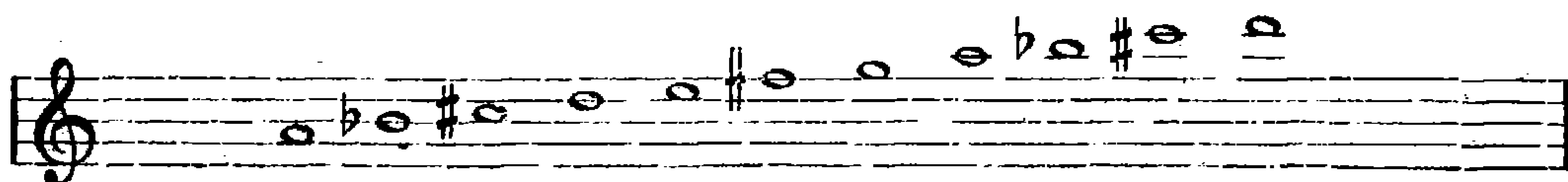


جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le kirdane	جنس نكريز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah

مقام حجاز

Maqam Hidjaz

جنس حجاز (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Dougah	جنس بياتى (ذو الاربع) على الحسينى Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

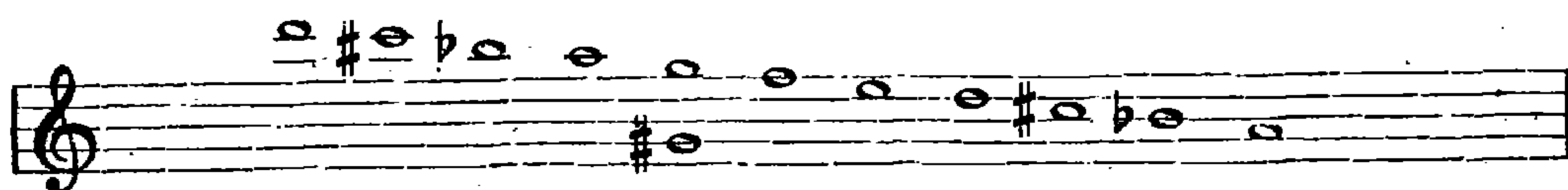


جنس راست (ذو الخمس) على النوا

Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا

Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa

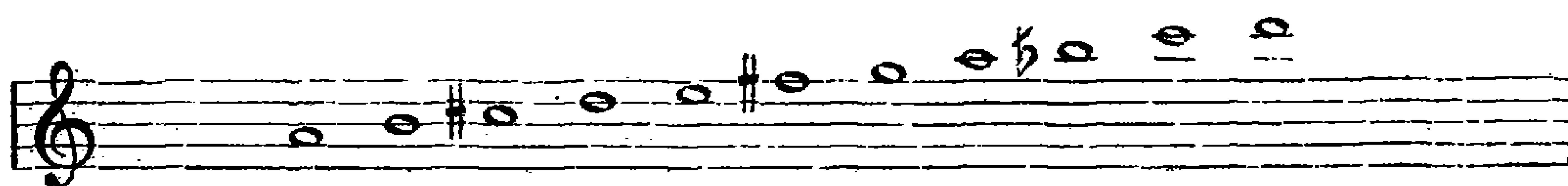


جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس حجاز (ذو الاربع) على الحسيني Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

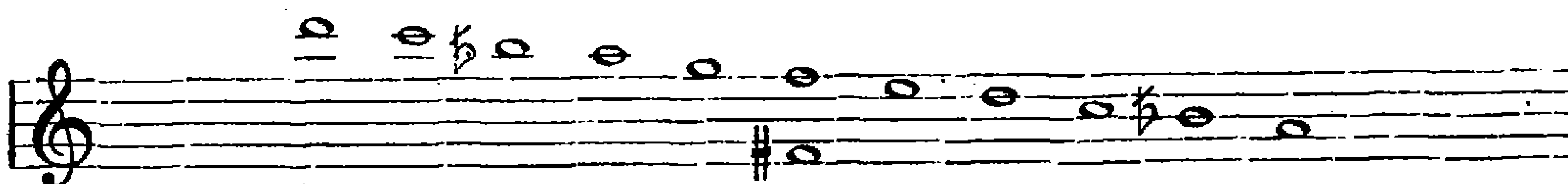
مقام أصفهان

Maqam Asfahane

جنس راست (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس بياتى (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa

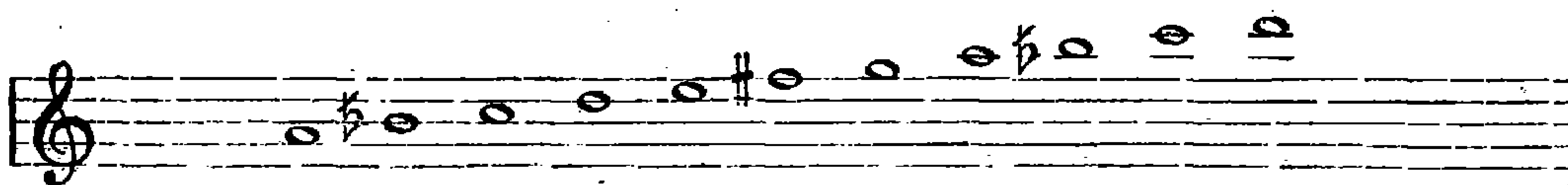


جنس بياتى (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس بياتى (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

مقام حسيني

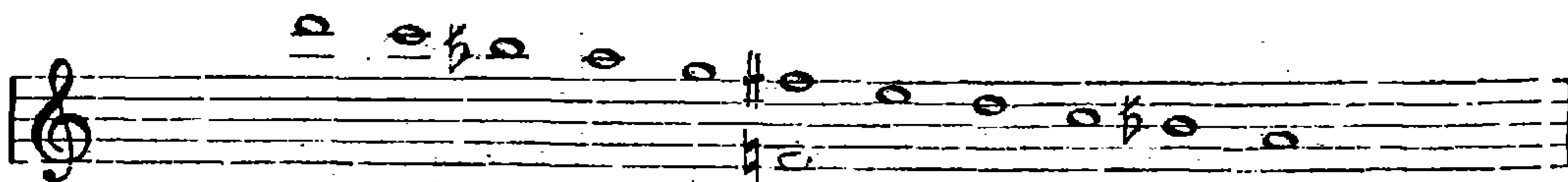
Maqam Husseiny

جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Kurde Zul khams (quinte) sur le Nawa

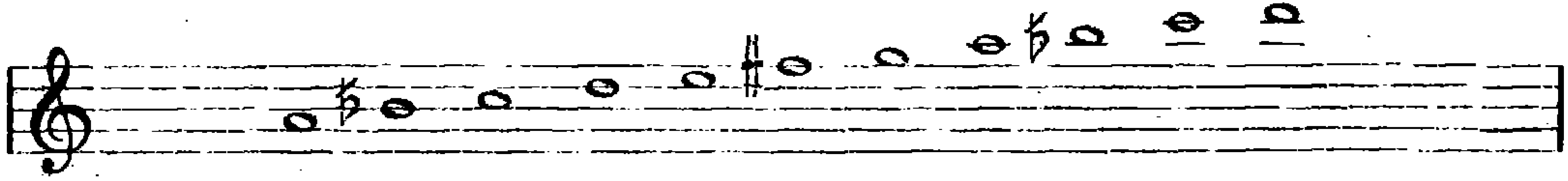


جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul Khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arabaa (quarte) sur le Dougah
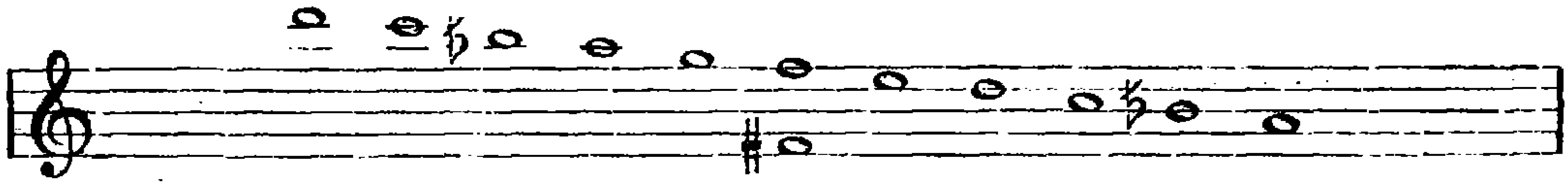
مقام محير

Maqam Mohayar

جنس بياتي (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Bayati Zul Khams (quinte) sur le Dougah	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa



جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

مقام عجم

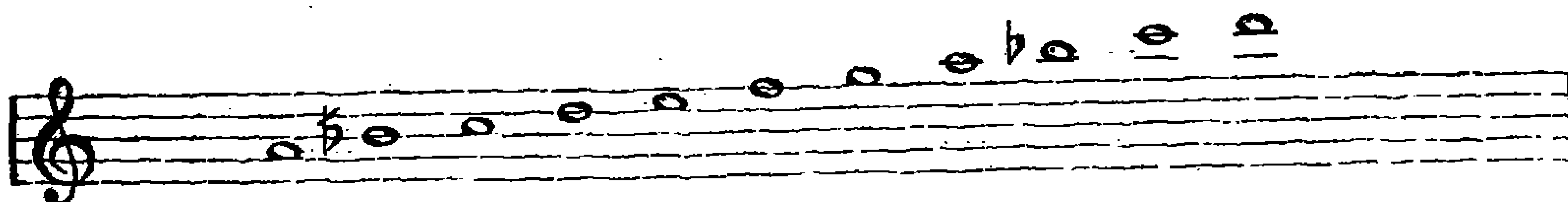
Maqam Ajam

جنس ياتى (ذو الاربع)على الدوكاه

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم

Genre Ajam Zul Khams (quinte) sur le Ajam



جنس جهاركاه (ذو الاربع)على الجهاركاه

Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah

جنس كرد (ذو الاربع) على المحير

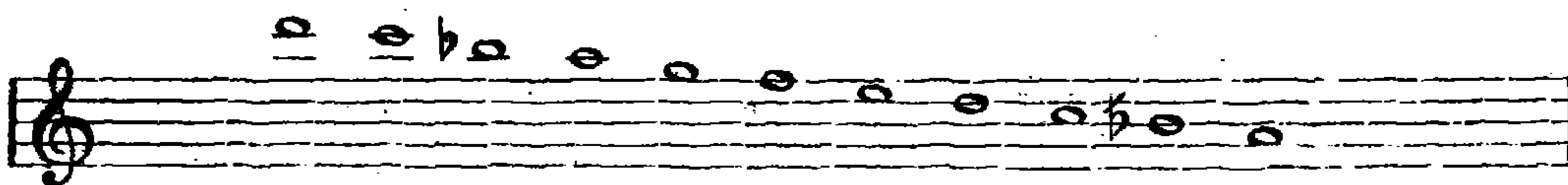
Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم

Genre Ajam Zul Khams (quinte) sur le Ajam

جنس ياتى (ذو الاربع) على الدوكاه

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah



جنس كرد (ذو الاربع) على المحير

Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

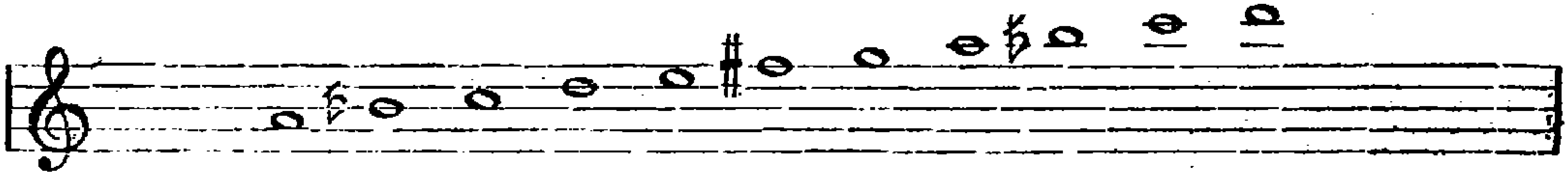
جنس جهاركاه (ذو الاربع)على الجهاركاه

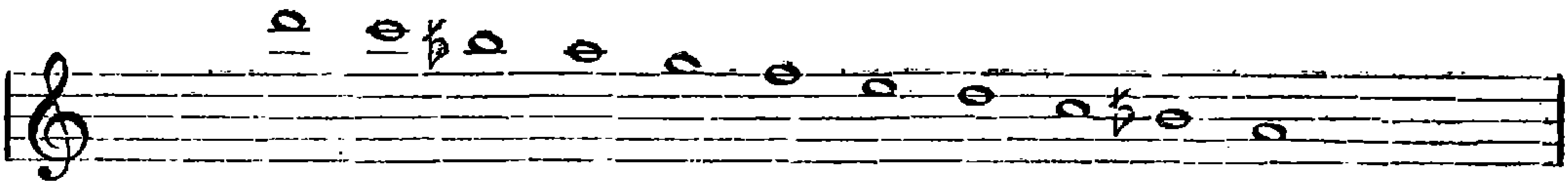
Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah

مقام طاهر

Maqam Tahir

جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar





جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul Khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

مقام عرضبار

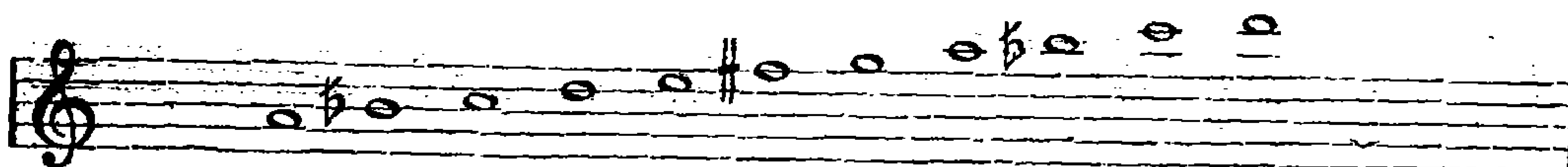
Maqam Arzbar

جنس بياتى (ذو الاربع) على الدوكاه

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

جنس راست (ذو الخمس) على الـكردان

Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane



جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه

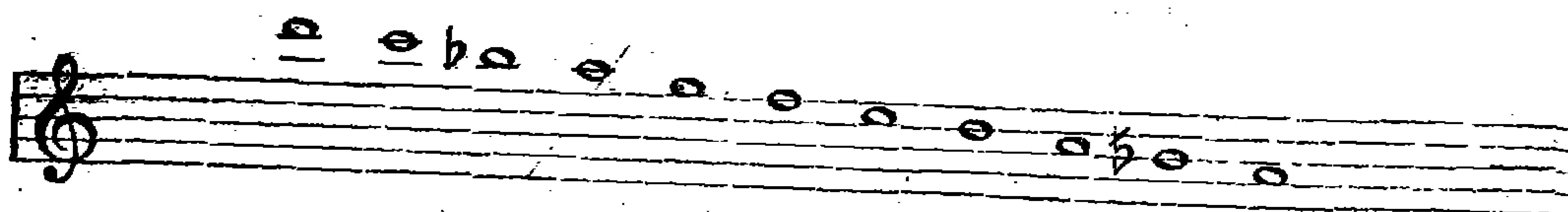
Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

جنس بياتى (ذو الاربع) على المحير

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

جنس بياتى (ذو الاربع) على الدوكاه

Genre Bayati Zul arbäa (quarte) sur le Dougah



جنس كرد (ذو الاربع) على المحير

Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

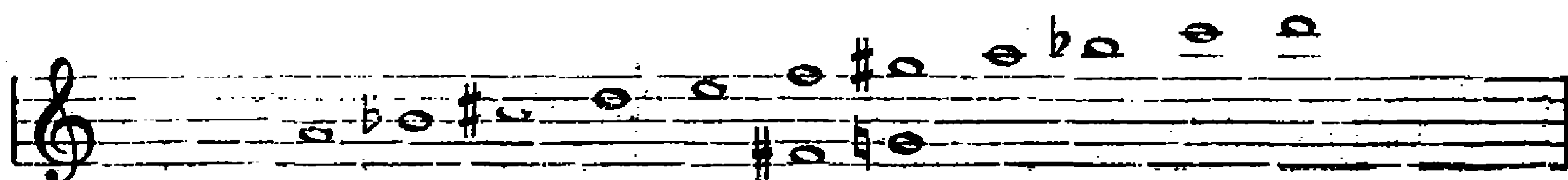
جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه

Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

مقام شاهناز

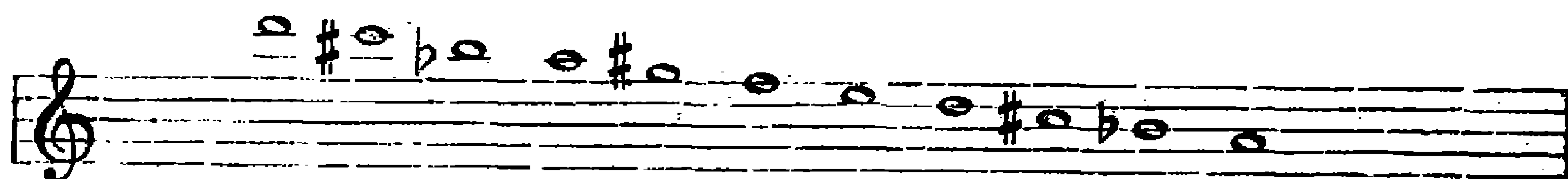
Maqam Chahnaz

جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس حجاز (ذو الاربع) على الحسيني Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بوسلك (ذو الخمس) على المحير Genre Bossalik Zul khams (quinte) (sur le Mohayar



جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

جنس حجاز (ذو الاربع) على الحسينى Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny

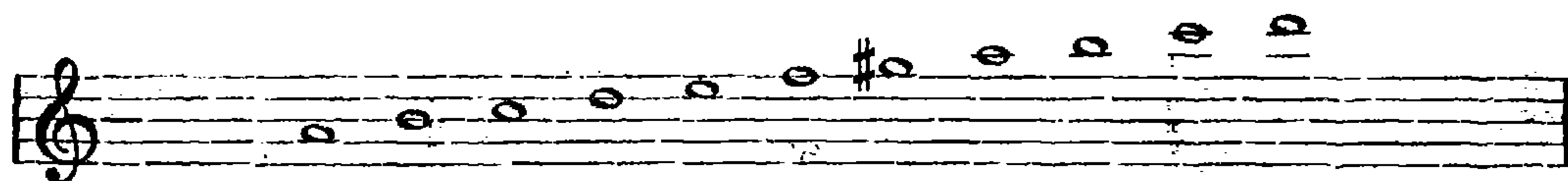


جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير Genre Hidjaz zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس نكريز (ذو الخمس) على النوا Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

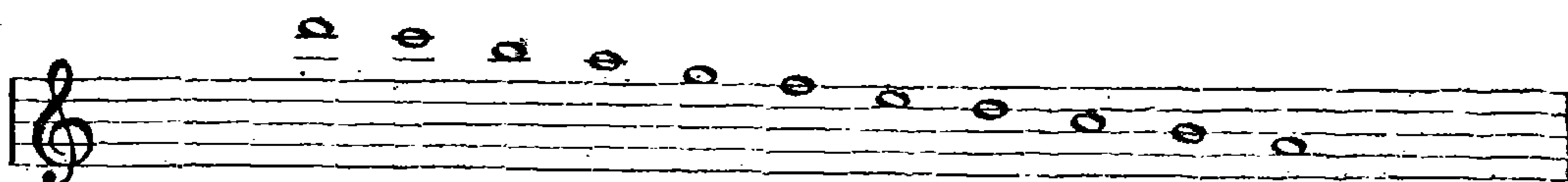
مقام بوسلك

Maqam Bossalik

جنس بوسلك (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس نكريز (ذو الخمس) على النوا Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بوسلك (ذو الاربع) على المحير Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس حجاز (ذو الاربع) على الحسيني Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny



جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بوسلك (١) (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik (1) Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بوسلك (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

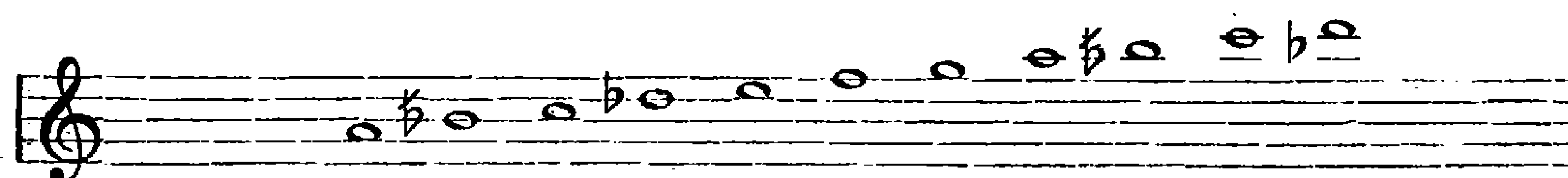
(١) او جنس راست (ذو الخمس) على النوا مستبدلا العجم بالاوج

(1) Ou Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa en remplaçant Fa ♮ (Ajam) par Fa ♯ (Awge)

مقام صبا بوسالك

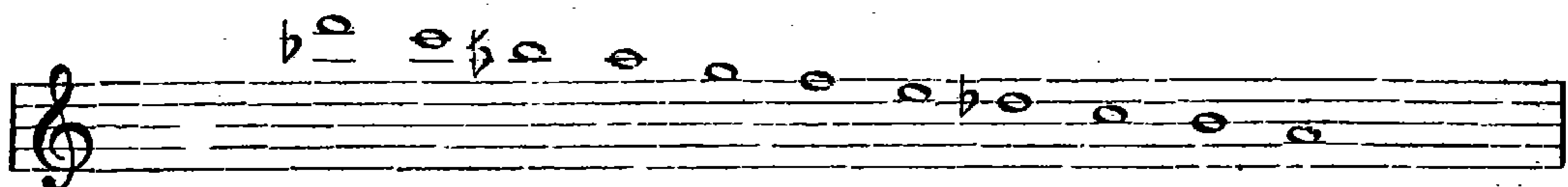
Maqam Saba Bossalik

جنس صبا (ذو الخمس) علي الدوكاه Genre Saba Zul Khams (quinte) sur le Dougah	جنس صبا (ذو الاربع) على المحير Genre Saba Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه

Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

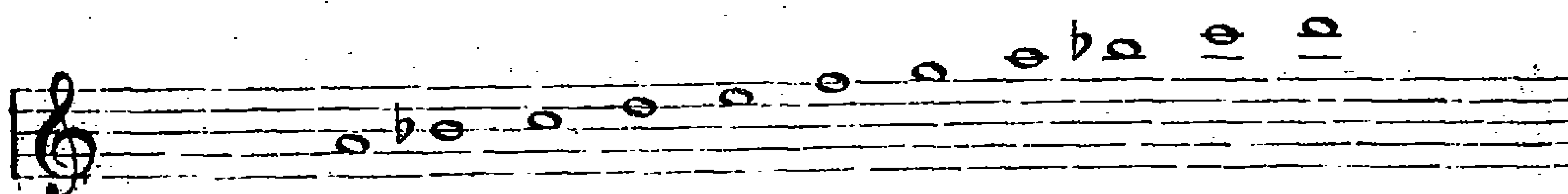


جنس صبا (ذو الاربع) علي المحير Genre Saba Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	بوسالك (ذو الثلاث) على الدوكاه Bossalik Zussalace (tierce) sur le Dougah

مقام كردى(١)

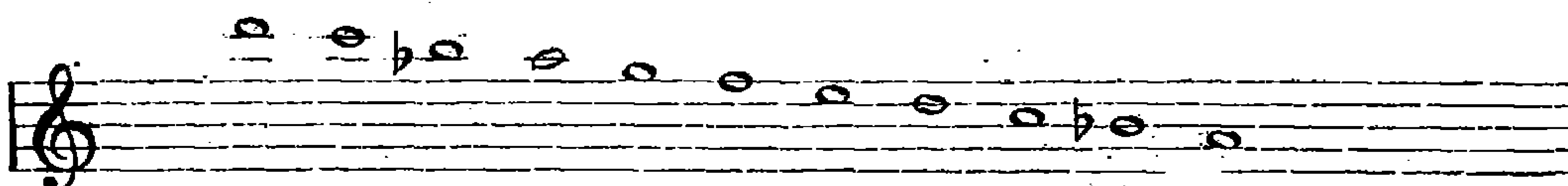
Maqam Kurdy[1]

جنس كردي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس نهاوند (ذوالخمس) على النوا	جنس كردى(ذوالاربع) عاى المحير
Genre Kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس كردى (ذو الاربع) على الحسيني
Genre Kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny

جنس كردى (ذو الاربع) على المحير	جنس نهاوند (ذوالخمس) على النوا
Genre kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس كردي (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

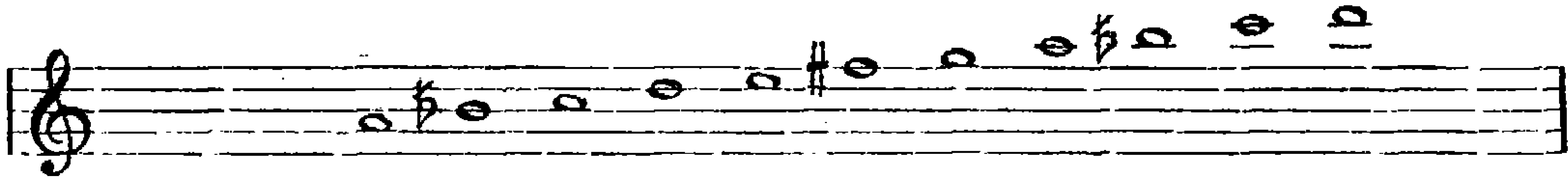
(١) يقال كردى او كرد

(1) **Ondit kurdy ou kurde**

مقام حسيني كلعزار

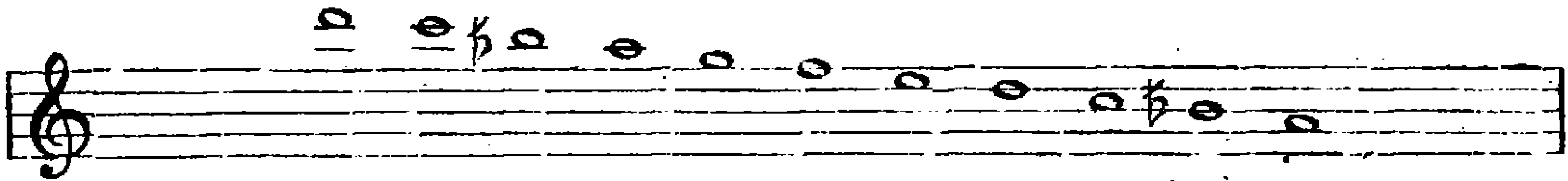
Maqam Husseiny Gul Izar

جنس بياتى (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بياتى (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس بوسلك (١) (ذو الخمس) على النوا

Genre Bossalik[1] Zul khams (quinte) sur le Nawa



جنس بياتى (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بياتى (ذو الاربع) على الحسيني Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بياتى (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

(١) او جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا

(1) On Genre Hidjaz zul Khams (quinte) sur le Nawa

المقامات التي تستقر على درجة السيكاه

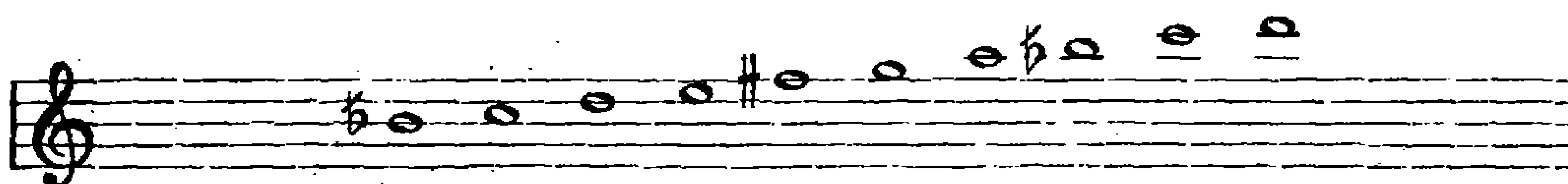
Maqamat ayant comme tonique la note Sigah



مقام سيكاه

Maqam Sigah

سيكاه (ذو الثلاث) على السيكاه Sigah Zussa-lace (tierce) sur le Sigah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	سيكاه (ذو الثلاث) على جواب السيكاه Sigah Zussa-lace (tierce) sur le Djawab Sigah



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	سيكاه (ذو الثلاث على السيكاه Sigah Zussa-lace (tierce) sur le Sigah

مقام هزام

Maqam Huzam

سيكاه (ذو الثلاث) على السيكاه

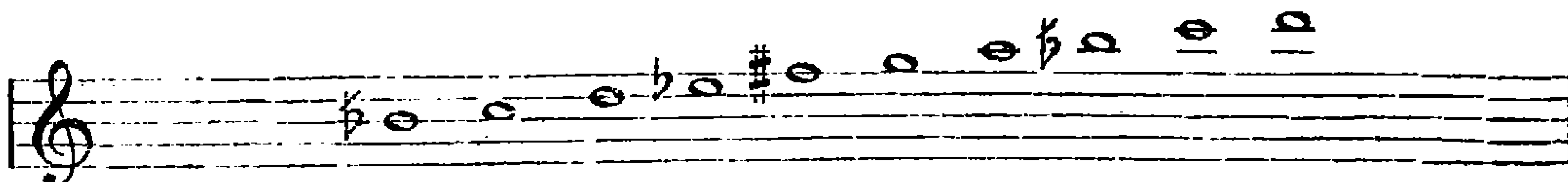
Sigah Zussalace (tierce) sur le Sigah

جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا

Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Nawa

سيكاه (ذو الثلاث) على جواب السيكاه

Sigah Zussalace (tierce) sur le Djawab Sigah



جنس راست (١) (ذو الخمس) على الكردان

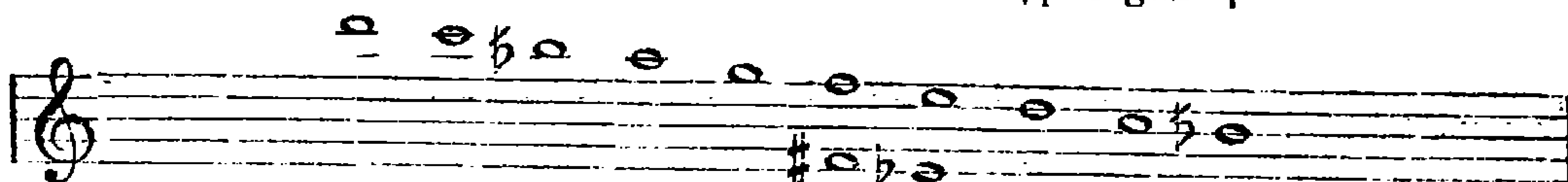
Genre Rast [1] Zul khams (quinte) sur le Kirdane

جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا

Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa

سيكاه (ذو الثلاث) على السيكاه

Sigah Zussalace (tierce) sur le Sigah



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان

Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane

جنس نكريز (ذو الخمس) على الجهاركاه

Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

(١) او جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان

(1) Ou genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le kirdane

مقام مستعار

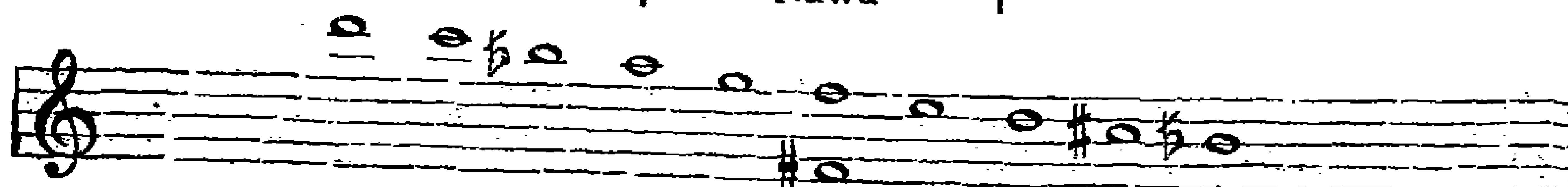
Maqam Moustaar

مستعار (ذو الثلاث) على السيكاه Mous-taar Zussa-lace (tierce) sur le Sigah	جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Kirdane

جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Nawa



سيكاه (ذو الثلاث) على جواب السيكاه Sigah Zussa-lace (tierce) sur le Djawab Sigah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	مستعار (ذو الثلاث) على السيكاه Mous-taar Zussa-lace (tierce) sur le Sigah

مقام مايه

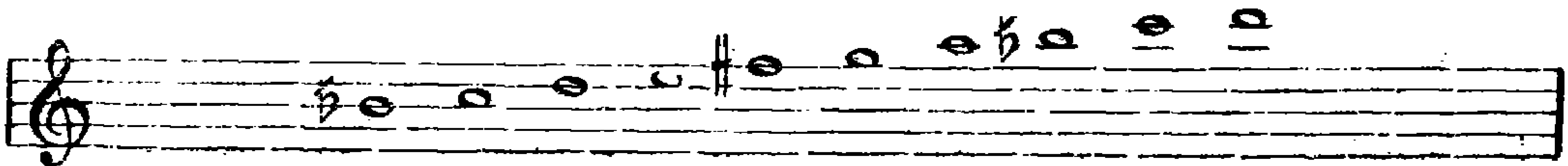
Maqam Mayah

سيكاه (ذو الثلاث) على السكاه

Sigah Zussa-lace (tierce) sur le Sigah

جنس بياتى (ذو الاربع) على الحسينى

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny

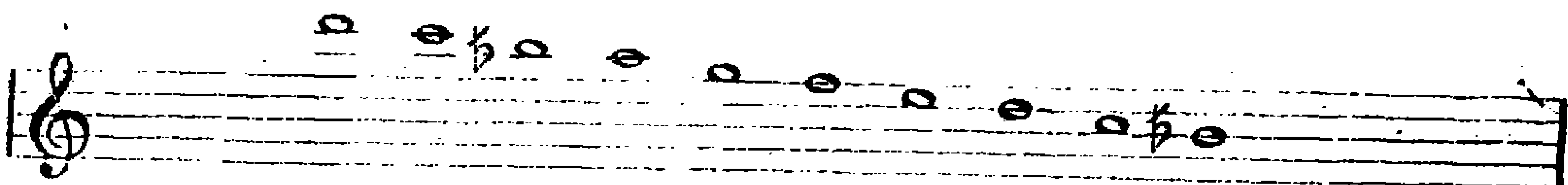


جنس راست (ذو الخمس) علي الكردان

Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le kirdane

جنس بياتى (ذو الاربع) على المحير

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان

Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane

جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا

Genre Nahawand Zul arbaa sur le Nawa

سيكاه (ذو الثلاث) على السيكاه

Sigah Zussa-lace (tierce) sur le Sigah

المقامات التي تستقر على درجة الجهاركاه

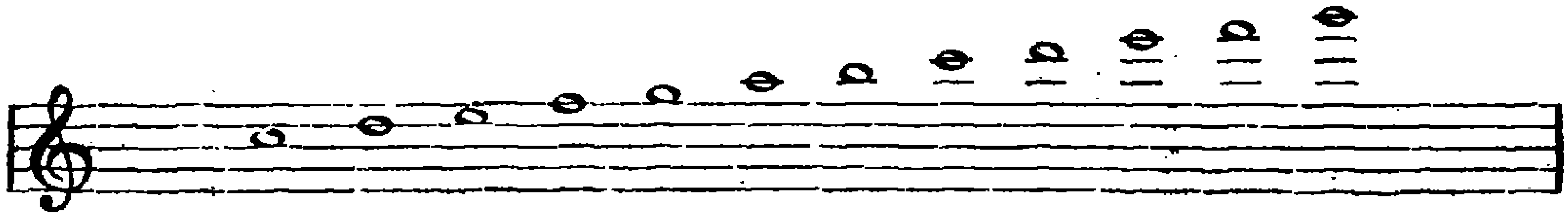
Maqamat ayant comme tonique la note Djaharkah



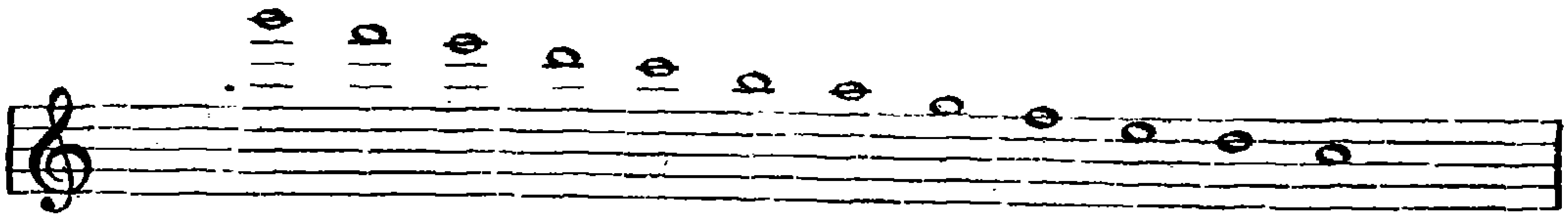
مقام جهاركاه

Maqam Djaharkah

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الكردان Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على جواب الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quiute) sur le Djawab Djaharkah



جنس بوسلك (ذو الاربع) على الكردان Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane



جنس جهاركاه (ذو الخمس) على جواب الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le DjawabDjaharkah	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الكردان Genre DjaharkahZul arbaa (quarte) sur le Kirdane	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

المقامات المستعملة في المغرب وبخاصة في تونس (١)

Maqamat employés chez les Maures et spécialement en Tunisie (1)

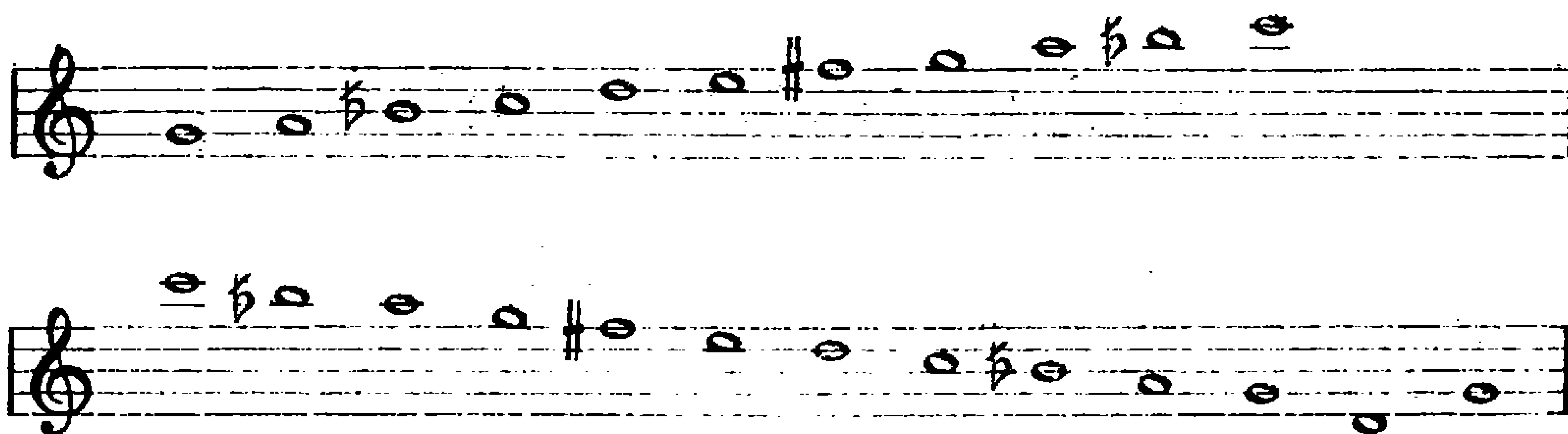
---

(١) انظر محضر الجلسة السابعة عشر من لجنة المقامات والايقاع والتأليف

(1) Voir Procés-verbal du 17e. Séance de la Commission des modes. des rythmes et de la composition.

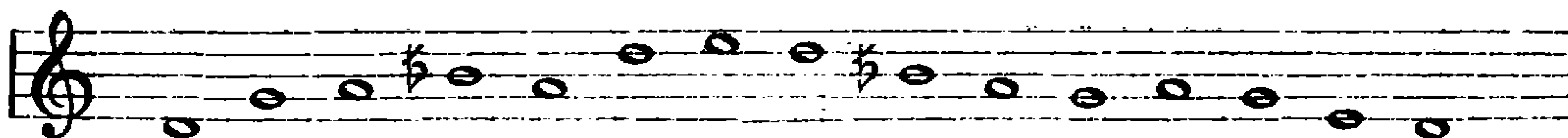
طبع (١) الذيل

Tab'a (1) Ezzeil



طبع راست عبيدى

Tab'a Rast Abidi

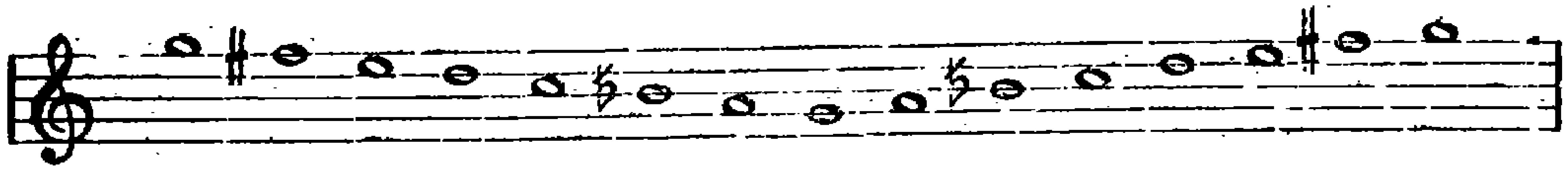


(١) المقام يسمى بتونس « طبع »

(1) A Tunis, le maqam est appelé « Tab'a »

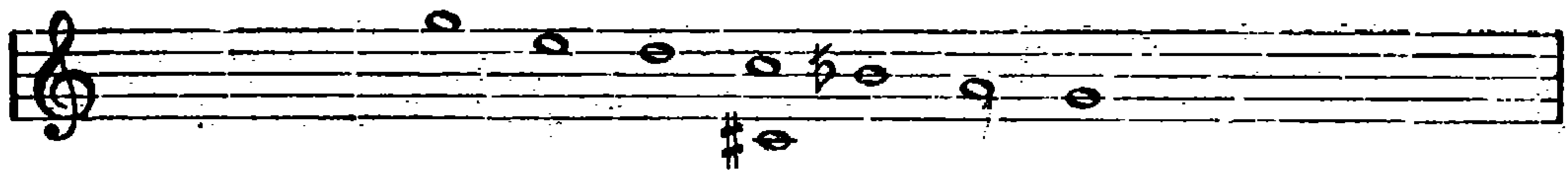
طبع استهلال الذيل

Tab'a Istihlal Ezzeil



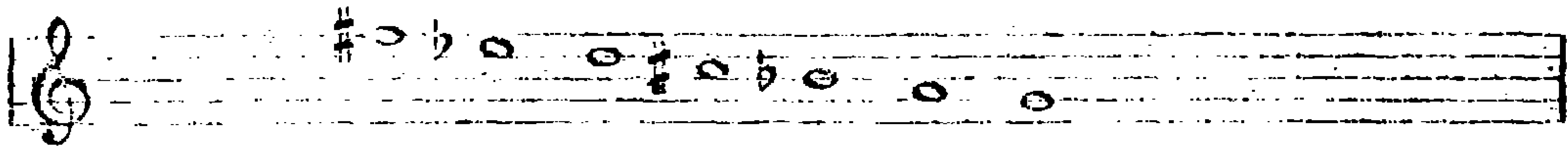
طبع راست الذيل

Tab'a Rast Ezzeil



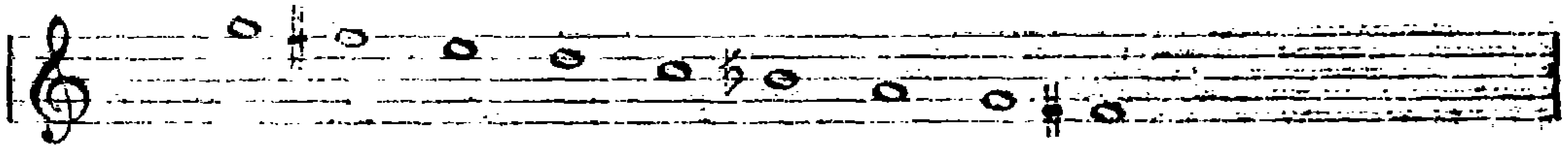
طبع مجنب الذيل (١)

Tab'a Mougannab Ezzeil (1)



طبع العراق

Tab'a El Iraq

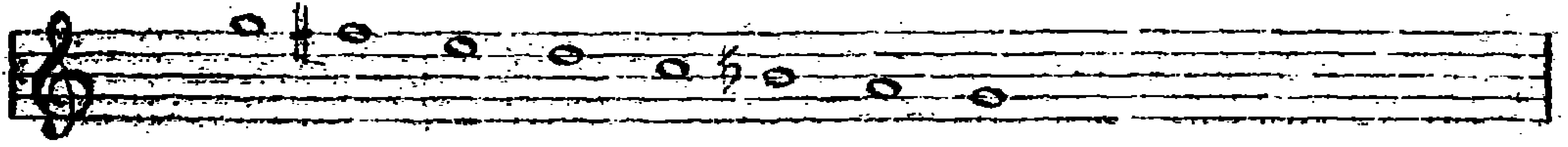


(1) On l'appelle maintenant Barrani Rast Ezzeil

(١) ويسمى الان براني راست الذيل

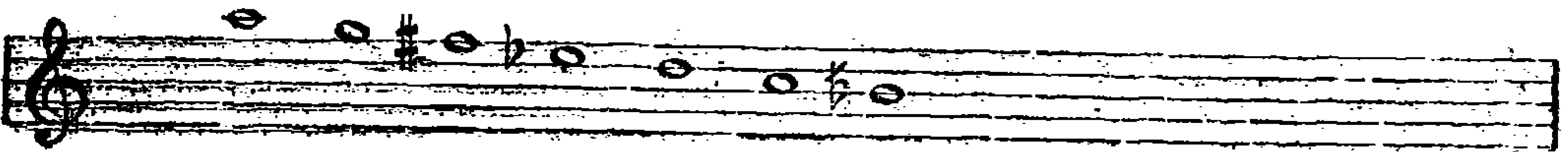
طبع الشرقي (١)

Tab'a El Charqy (1)



طبع السيكاه

Tab'a El Sigah

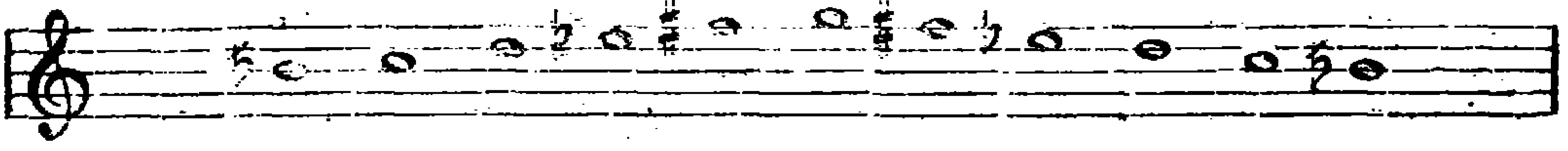


(1) On l'appelle maintenant Inqilab El Iraq.

(١) ويسمى الان انقلاب العراق

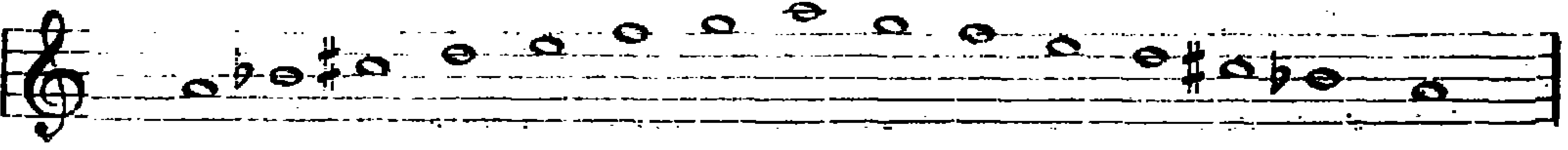
طبع انقلاب السيكاه

Tab'a Inqilab El Sigah



طبع الحجاز (١)

Tab'a El Hidjaz



(1) On l'appelle Zidane et Osboeine

(١) ويسمى زيدان وأصبعين

طبع الاصبهان

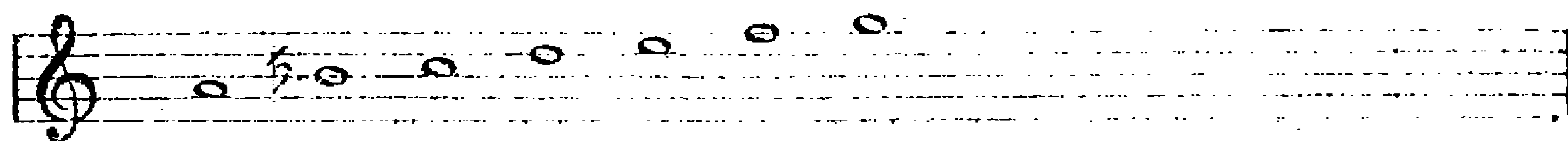
Tab'a El Asbahane

طبع الحسين

Tab'a El Husseine

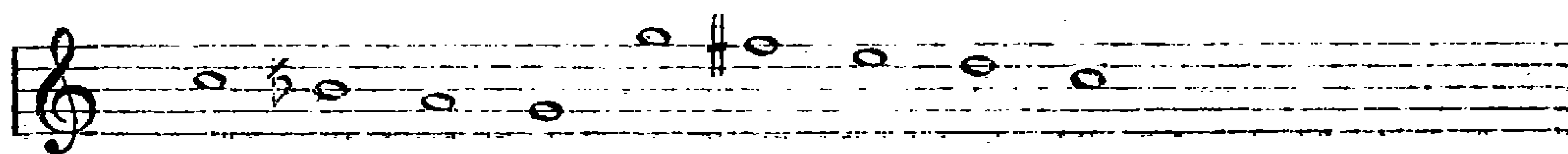
طبع الحسين اصل

Tab'a El Husseine Asl



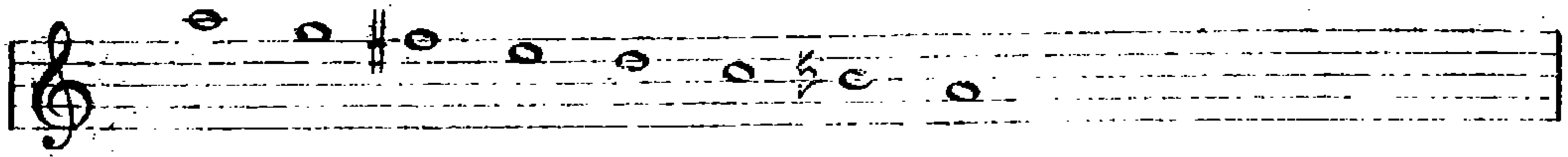
طبع المزموم

Tab'a El Mazmoum



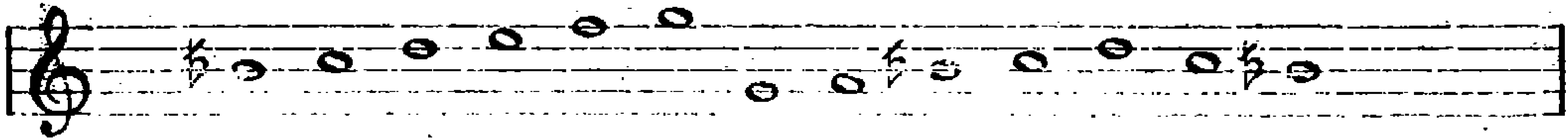
طبع عراق العجم

Tab'a Iraq El Ajam



طبع المايه

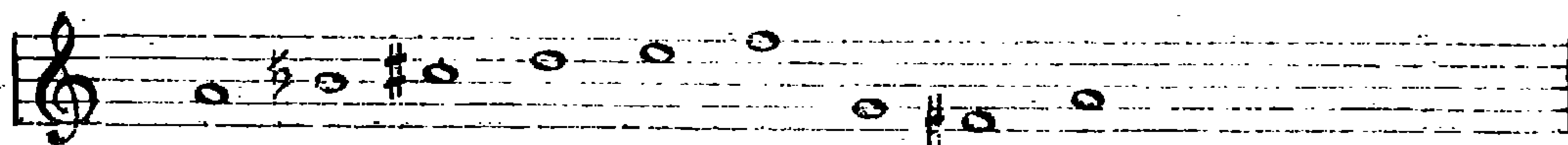
Tab'a El Mayah





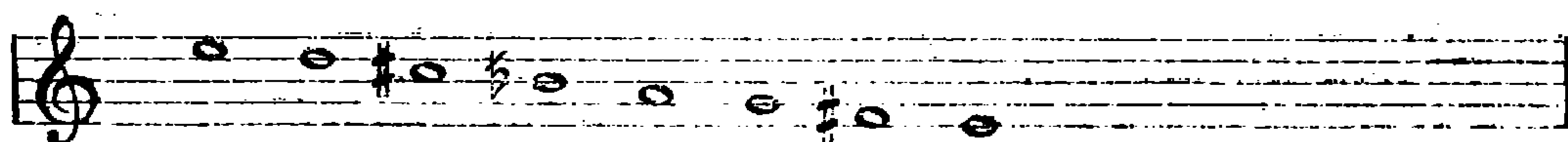
طبع الرمل

Tab'a El Ramal



طبع رمل المايه

Tab'a Ramal El Mayah



---

٣ – لجنة السلم الموسيقى

التقرير العـام

أخذت اللجنة فى مباشرة أعمالها بالاجابة عن السؤال الأول من برنامج مباحثها، وهو بحث التجارب التى أجريت لاثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسى ، ولاثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتا التى يتكون منها السلم العام للموسيقى العربية .

وقد أدلى فى بادئ الأمر بعض حضرات الأعضاء بآرائهم من الناحية النظرية، ثم أجريت تجارب عدة لقياس بعض أبعاد السلم فكانت النتيجة من الناحية العلمية لا تبعث على الرضاء ، وقد استمعت اللجنة بعض الدواوين وبعض مقطوعات من السلم المصرى من فريق من الموسيقيين الذين استدعتهم لهذا الغرض فوافقوا على انطباقها على المقامات الشائعة فى الموسيقى المصرية فى الوقت الحاضر .

ثم أجريت هذه التجربة نفسها فيما يختص بالسلم الموسيقى فى الموسيقيين السورية والتركية فكانت إجابة الموسيقيين المصريين أنها لا ترتاح إليها آراؤهم ، وعلى الأخص مقام السيكاه الذى لوحظ أنه أعلى مما يجب.

ولما كانت مهمة هذه اللجنة قائمة على تقدير أبعاد السلم الموسيقى بالوسائل العملية الدقيقة، لا مجرد بحثها من الوجهة النظرية، قررت اللجنة تأليف لجنة فرعية من عدد محدود من الأعضاء يضم إليهم بعض الموسيقيين المشهود لهم بالكفاية الفنية ودقة السمع لتجرى أبحاثها فى جوّ هادئ . وقد بدأت هذه اللجنة أعمالها بأن طلبت من حضرة مصطفى رضا بك أن يصلح قانونه طبقا لأبعاد السلم الموسيقى الأساسى، ثم قارن هذه الأبعاد الأستاذ محمود على فضلى أفندى بجهاز الصونومتر وطول وتره متر وهو من الأمعاء لتجنب اختلاف الأصوات بعد ضبط أصوات النغمات والوثوق من انطباقها على أصوات مقامات القانون بمعونة الموسيقيين الحاضرين . وقد استصوبت اللجنة أن تجرى التجربة على الصونومتر ، كما أن اللجنة كانت دائما تتحقق من تطابق مطلق الوتر فى الصونومتر لأساس المقام فى القانون قبل كل تجربة ، وقد استنفدت هذه التجارب الدقيقة نحو سبع جلسات طويلة، وقد استلزم قياس بعض الأبعاد على مختلف المقامات تكرار التجربة أكثر من عشر مرات .

وقد قيست الأبعاد السبعة للسلم الأساسى كما قيست بعض الأبعاد الفرعية . أما فيما يختص بباقى الأبعاد فقد وافق الموسيقيون على مطابقتها للأبعاد السابق تقديرها من قبل، ولهذا اكتفت اللجنة باقرار مقاديرها.

إن الأرقام المعطاة من اللجنة تعبر عن قياس الجزء المهتز من الوتر مقدّرا بالمليمتر ومستخلصا من متوسط مجموع التجارب التى أجريت ، وبهذا الطريق أمكن اللجنة تفادى الاختلافات الفردية الناشئة عن عوامل التعب أو العوامل الشخصية الأخرى أو التباين الطبيعى بين مختلف الأفراد فى قوة إحساس السمع وفى ملكة التقدير مما يعبر عنه بالمعادلة الشخصية .

وقد دلت التجربة على أن قوة التقدير لدى الموسيقيين تكون فى أحسن حالات الاحساس السمعى عن مسافة مقدارها $\frac{١}{٢٠٠٠}$ تقريبا من مطلق الوتر الكامل .

وقد عمل للنتيجة الختامية لهذه التجارب بيان مرافق لهذا التقرير يحتوى على السلم العربى المصرى المكوّن من أربعة وعشرين بعدا .

وقد ذكرت اللجنة بجانب هذا أبعاد السلم المعتدل اللوغاريتمى بنسبة $\sqrt[٢٤]{٢}$ كما دونت أيضا مقادير أبعاد السلم الطبيعى وذلك بقصد الموازنة بين مقادير أبعاد هذه السلالم الثلاثة ومقارنة بعضها ببعض .

وقد اتخذت اللجنة أساسا للتقدير طبقة (لا) بديابازون عدد ذبذباته ٤٣٥ ذبذبة وهو ما عدته مطابقا لمقام الحسينى .

وللاجابة عن السؤال الثانى من البرنامج وهو :

" إذا قسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينها ، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تفقدها صفتها المميزة لها ؟ "

رأت اللجنة أن تصلح مقامات القانون على حسب السلم المعتدل مع مراعاة تقدير هذه الأبعاد بالحساب اللوغاريتمى على الصونومتر. وقد روعى إجراء عملية التصليح من غير حضور الموسيقيين ، ثم استدعت اللجنة كلا منهم على انفراد وأسمعتهم السلم وبعض مقطوعات صغيرة ، فكانت إجابتهم صريحة فى عدم مطابقة أصوات هذا السلم للموسيقى المصرية. ثم أعيدت التجربة على أبعاد السلم الطبيعى مع مراعاة تعديل الـ "مى" الطبيعية بالسيكاه و الـ " سى " الطبيعية بالأويج فكانت النتيجة مماثلة لما تقدمها ، ولذا يلزم رفض السلم المعتدل والسلم الطبيعى والتمسك بالسلم المصرى الذى قيست أبعاده بما يستطاع من الدقة .

أما فيما يختص بمقامات كل من السلم التركى والسورى والعراقى فيجب بقاؤها على حالها بسيكاها وأويجها المرتفعين .

ومن المحتمل أننا لو أعدنا هذه التجربة السابقة بعد إصلاح القانون طبقا لأبعاد صفى الدين لوجدنا اختلافا قليلا ، ولكنه كاف لأن تنفر منه الآذان المرهفة .

ويمكن تلخيص الاجابة عن السؤالين الأولين فيما يأتى :

إننا نواجه رأيين متباينين تباينا كبيرا :

الأول — إن إلزام الموسيقيين الذين اعتادوا سلما وليد التقاليد المتواترة قد ثبت نجاحه بما حازه من الاقبال ، أن يتبعوا سلما زائفا يعدّ فى الوقت الحاضر سابقا لأوانه وبعيدا عن جادّة الصواب .

اعتراض — لم يقتنع بعض الأعضاء بصحة التجارب التى أجرتها اللجنة الفرعية معتبرين أن الأرقام التى نتجت عن هذه التجارب لم تكن متطابقة فى كل تجربة بل وجدت بينها فروق .

الاجابة — وردا على ذلك نقول إن التجارب الآنفة الذكر أجريت بأقصى ما يمكن من العناية ، وبغض النظر عن أن جهاز الصونومتر لم يبلغ من الدقة الدرجة المطلوبة، نرى أن النتائج مع ذلك كانت قريبة جدا من الصحة ، وأن ماشوهد من الفروق الطفيفة بين تقدير أذن وأخرى إنما يرجع إلى عوامل طبيعية تختص بوظيفة السمع من الناحيتين الفسيولوجية والنفسية كما هى الحال فى وظيفة العين وغيرها من أعضاء الحس الأخرى . ولما كانت جميع التجارب الفسيولوجية والبيولوجية تدل على وجود مثل هذه الفروق ، كان خير وسيلة للحصول على أقرب النتائج للصحة أن تكرر التجارب ثم يستخلص متوسطها .

اعتراض ثان — تعليم هذا السلم يعتبر غير قائم على أسس وقواعد .

الاجابة — ولو أن هذا التعليم غير قائم على قواعد فان نتائجه ليست سيئة جدا إذا نظرنا إلى عدد الفرق التى تعزف نفس الموسيقى ، على أنه من السهل ضبط هذا السلم بمجموعة من (الديابازونات) إن لم يوجد (بيانو) .

اعتراض ثالث — ليست الأبعاد متساوية فى مختلف المقامات .

الاجابة — لم يذكر لنا بالنسبة لمصر إلا مقام واحد له بعدان مختلفان ، وهذان البعدان مذكوران فى الجدول الملحق ،وحتى إذا كانت الأبعاد التى من هذا النوع كثيرة فلن تزال تلك الفروق الصغيرة موجودة فى كل سلم من ذى الأربعة والعشرين مقاما إلا إذا أريد توحيد الشكل فى جميع المقامات .

الثانى — يجب استعمال السلم المعتدل لأنه يسهل تعليم الموسيقى ويساعد على تطورها فى سبيل التوزيع .

اعتراض — إن الموسيقيين العصريين لايقبلونه وسواء لدى المتعلمين أن يتلقوا هذا السلم أو ذاك ، على أن التوزيع للموسيقى ذات أرباع الأصوات سيكون دائما صعبا مهما كانت قيمة هذه الأرباع . وهذا فن جديد يجب إنشاؤه .

الاجابة — الغرض إعداد الموسيقى العربية للمستقبل .

الثالث — وهناك رأى ثالث يريد التوفيق بين الاثنين و يرى أن يستعمل الفنيون السلم المتواتر و يختار للتعليم السلم المعتدل .

و يعترض على هذا بأن هذا السلم الثنائى يربك الأمور ، وقد يفسد حاسة السمع الموسيقية عند التلاميذ بحيث يقتل أحدهما الآخر إن قريبا وإن بعيدا .

الاجابة — من الموسيقيين من يقدر الموسيقى الشرقية والغربية وينتقل بسهولة بين الواحدة والأخرى .

وكان ثالث الأسئلة الموجهة إلى اللجنة : البحث فيما إذا كان فى الإمكان تسهيل تسمية الأصوات التى يتألف منها الديوان العربى ؟

وأعلن جميع الأعضاء الحاضرين أنه لا وجه لتغيير هذه الأسماء التاريخية والمستعملة عمليا سواء أ كان ذلك فى الأصوات أم كان فى المقامات .

وكان السؤال الرابع : ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الإيقاع ؟

تكتب الموسيقى من زمن بعيد بنفس طريقة كتابة الموسيقى الأوربية ما عدا علامات الدييز والبيمول التى تمثل أرباع الأصوات فانها تختلف قليلا . واتفق الأعضاء الحاضرون فى اللجنة على اختيار النظام الذى يستعمله كل من المسيو سترن عن المسيو جراسى ومتحف الأصوات بباريس ومعهد الكلام بجامعة باريس وهو ثلاث دييزات ، فى الأولى خط عمودى[١] وفى الثانية خطان[٢] وفى الثالثة ثلاثة خطوط[٣] .

وعن بيمول معكوسة[٤] ، و بيمول عادى[٥] ، و بيمول ذى خط رأسى عن يساره[٦] للتعبير عن ثلاثة أرباع المقام .

---

(١) ‡ لرفع الصوت ¼ درجة

(٢) ‡‡ » » ½ »

(٣) ‡‡‡ » » ¾ »

(٤) ɥ لخفض الصوت ¼ »

(٥) ♭ » » ½ »

(٦) ı♭ » » ¾ »

ومن المعروف أن هذه الأرباع تقريبية فيما عدا السلم المعتدل، ولما كانت الموسيقى تكتب من اليسار إلى اليمين واللغة العربية تكتب من اليمين إلى اليسار وجب تغيير اتجاه كتابة إحداهما عند الغناء بالألفاظ ، ورأت اللجنة أن الموسيقى المكتوبة من اليمين إلى اليسار صعبة القراءة جدا ، بينما الألفاظ العربية يمكن قراءتها فى الاتجاهين ولا سيما إذا كان النص العربى العادى مطبوعا على حدة فى إحدى صحائف القطعة وهو المتبع الآن . ويضم بعض المؤلفين إلى الكلمات العربية تحت العلامات الموسيقية كتابتها بحروف لاتينية .

وبقى موضوع الإيقاع وهو مجموع من التوقيعات تكون أحيانا قوية وأخرى ضعيفة يجب سماعها فى خلال نغمة الفرقة (الأوركستر) وليس الإلقاء مقيدا بطبيعة الحال ومهما تعقدت الإيقاعات بسبب كثرتها أو أبعاد توقيعاتها فان من الممكن إرجاعها إلى أقيسة أوربية ، على أن يغير القياس فى بعضها خلال زمن الايقاع . وعلى هذا كان من الممكن الاحتفاظ بالأرقام الأوربية ٣/٤ و ٦/٨ و ٩/٨ الخ كما هو متبع .

وإنه أقرب إلى العربية وأكثر استرعاء لنظر الموسيقيين الأوربيين أن تستعمل أيضا العلامات المتفق عليها فوق الأصوات، وهى شرطة للتك أى الصوت القوى، وعلامة مستديرة للتم أى الصوت الضعيف وكذلك لفروع أقسامها . ويشار إلى الحركة دائما بالألفاظ الأوربية Andante, Presto, Allegro الخ وكذا رقم المترونوم (Metronome) وبقية العلامات الكلاسيك مستعملة أيضا .

وإنه لمن الخطأ أن نزعم أن هذه النتائج الخاصة بالسؤالين الأخيرين قد اختيرت بالاجماع دون جدال، فقد قامت خلافات لا يمكن التوفيق بينها كما حدث فى موضوع السلم ومن المحتمل أن تتضح بعد قليل عند التصويت فى المؤتمر »

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
كولانجيت	أميل عريان

جدول مرافق للتقرير العام لجنة السلم الموسيقى

السلم المصرى (تقرير اللجنة الفرعية للسلم)	السلم المعتدل	السلم الطبيعى	أبعاد قديمة	السلم العربى (أحمد أمين الديك أفندى)
١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١
٩٧١٢	٩٧١٦		٩٧٢٤	$\frac{١٠٢٤}{١٠٥٣}$
٩٤٧٨	٩٤٣٩		٩٤٩٢	$\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$
٩١٧٥	٩١٧٠		٩١٦٦	$\frac{١١}{١٢}$
٨٩١٠	٨٩٠٩	٨٨٨٨ $(\frac{٨}{٩})$	٨٨٨٩	$\frac{٨}{٩}$
٨٦٩٦	٨٦٥٦		٨٧٠٧	$\frac{١٢٨}{١٤٧}$
٨٤٤٥ ٨٣٨٠	٨٤٠٩		٨٤٣٧	$\frac{٢٧}{٣٢}$
٨١٧٥	٨١٧٠		٨١٤٨	$\frac{٢٢}{٢٧}$
٧٩٧٨	٧٩٣٧	٨٠٠٠ $(\frac{٤}{٥})$	٨٠٠٠	$\frac{٤}{٥}$
٧٧٤٨	٧٧١٢		٧٧٧٧	$\frac{٧}{٩}$
٧٥٠٠	٧٤٩٢	٧٥٠٠ $(\frac{٣}{٤})$	٧٥٠٠	$\frac{٣}{٤}$
٧٣٢٠	٧٢٧٩		٧٢٩١	$\frac{٣٥}{٤٨}$
٧١١١	٧٠٧٢		٧١١٩	$\frac{٧٢٩}{١٠٢٤}$
٦٨٨١	٦٨٧٠		٦٩١٣	$\frac{٥٦}{٨١}$
٦٦٦٦	٦٦٧٥	٦٦٦٦ $(\frac{٢}{٣})$	٦٦٦٦	$\frac{٢}{٣}$
٦٥٢٤	٦٤٨٥		٦٥٣٠	$\frac{٣٢}{٤٩}$
٦٣١٠ ٦٢٧٠	٦٣٠٠		٦٣٢٨	$\frac{٨١}{١٢٨}$
٦١١٦	٦١٢١		٦١١١	$\frac{١١}{١٨}$
٥٩٤٠	٥٩٤٧	٦٠٠٠ $(\frac{٣}{٥})$	٥٩٢٥	$\frac{١٦}{٢٧}$
٥٧٨٩	٥٧٧٨		٥٧٦٩	$\frac{١٥}{٢٦}$
٥٥٨٠	٥٦١٣		٥٥٥٥	$\frac{٥}{٩}$
٥٤٥٠	٥٤٥٣		٥٤٥٤	$\frac{٦}{١١}$
٥٣٢٠	٥٢٩٨	٥٣٣٣ $(\frac{٨}{١٥})$	٥٣٣٣	$\frac{٨}{١٥}$
٥١٢٠	٥١٤٧		٥١٤٢	$\frac{١٨}{٣٥}$
٥٠٠٠	٥٠٠٠	٥٠٠٠ $(\frac{١}{٢})$	٥٠٠٠	$\frac{١}{٢}$

محضر جلسات اللجنة الفرعية للجنة السلم الموسيقى
(من ١٩ الى ٢٤ من مارس سنة ١٩٣٢)

عقدت اللجنة الفرعية المؤلفة برياسة الأب كولانجيت وعضوية حضرات : مصطفى بك رضا ، والبارون كارادى فو ، والشيخ درويش الحريرى ، وداود حسنى أفندى ، وجميل أفندى عويس ، ومحمود على فضلى أفندى ، سبع جلسات — وقد بدئ بقياس أبعاد مقام الراست من قانون مصطفى بك رضا على أحد أوتار أكتوكورد الأستاذ نجيب نحاس ، فلوحظ تضارب فى بعض النتائج ، لا سيما الكردان الذى هو جواب الراست ، إذ وجد على مسافة تخالف كثيرا رقم ٥٠ (الذى هو نصف وتر الأكتوكورد) فعدل عن استعماله ، وتقرر الاستعانة بصونومتر أميل عريان أفندى ، على أن يسوى على أحد أوتار القانون . وقد أجريت تجربة تمهيدية سريعة لبيان صلاحية هذا الصونومتر ، وضبط مطلق وتره ، وطوله ١٠٠ سنتيمتر على صوت الراست ، ووجد أن طول ٧٥ سنتيمترا يعطى الجهاركاه ، وطول ٥٠ سنتيمترا يعطى الكردان . وبعد ذلك أجريت عدة تجارب فى جلسات متعاقبة لضبط أبعاد مقام الراست طبقا لتصليح مصطفى بك رضا ، وبموافقة الأساتذة الموسيقيين المحترفين ، فكان متوسط الأبعاد التى توصلت إليها اللجنة هى :

راست	١٠٠
دوكاه	٨٩,١٠
سيكاه	٨١,٧٥
جهاركاه	٧٥
نوا	٦٦,٦٦
حسينى	٥٩,٤٠
عراق	٥٤,٥٠

وعند غياب بعض حضرات الأساتذة الموسيقيين ، كان يسمح بحضور الأستاذ منصور أفندى عوض أو الأستاذ سامى أفندى الشوا لأخذ رأيهما فى ضبط الأصوات .

ثم سوّى قانون مصطفى بك رضا على مقام النهاوند فكانت النتيجة كما يلى :

كرد	٨٤,٤٥
حصار	٦٣,١٠
عجم	٥٥,٨٠

ثم سوى القانون على مقام الحجاز فكانت النتيجة كما يلى :

حصار	٦٢,٧٠
نيم ماهور	٥٣,٢٠
كرد	٨٣,٨٠ (*)

ويتبين من هــذا أن صوتى الكرد والحصار فى نغمة الحجاز يختلفان عن الكرد والحصار العاديين . ثم جرت المذاكرة بين حضرات الأساتذة الموسيقيين فى كيفية الحصول على الأصوات الباقية فى السلم المصرى، فاستقر الرأى على إيجادها رياضيا بمقتضى القواعد الآتية :

نيم زيركوله — البعد بين النيم زيركوله والدوكاه ، يساوى البعد بين الدوكاه والسيكاه .
زيركوله — « الراست والزيركوله ، يساوى البعد بين الدوكاه وكرد النهاوند .
تك زيركوله — « والتك زيركوله ، يساوى البعد بين الدوكاه والسيكاه .
نيم كرد — « النيم كرد والزيركوله « « « «
نيم بوسه لك — « والنيم بوسه لك ، يساوى البعد بين الدوكاه والسيكاه
بوسه لك — « الكرد والبوسه لك « « « «
نيم حجاز — « النيم بوسه لك والنيم حجاز « « « «
حجاز — « الدوكاه والحجاز ، يساوى البعد بين النوا والنيم ماهور .
تك حجاز — « الجهاركاه والتك حجاز ، يساوى البعد بين الدوكاه والسيكاه
نيم حصار — « الحجاز والنيم حصار « « « «
تك حصار — « النوا والتك حصار « « « «
نيم عجم — « الحصار والنيم عجم « « « «
ماهور — « العجم والمـاهور « « « «

(*) وضع هذا الرقم حسابيا باعتبار أن البعد بين الدوكاه والكرد يساوى البعد بين النوا والحصار.

وقد قام محمود على فضلى أفندى باجراء حساب هذه الأصوات فكانت قيمة أبعاد الأصوات فى السلم المصرى العملى كالآتى :

راست	١٠٠٠٠	تك حجاز	٦٨٨١
نيم زيركوله	٩٧١٢	نـوا	٦٦٦٦
زيركوله	٩٤٧٨	نيم حصار	٦٥٢٤
تك زيركوله	٩١٧٥	حصار	.٣١٠
دوكاه	٨٩١٠	تك حصار	٦١١٦
نيم كورد	٨٦٩٦	حسينى	٥٩٤٠
كورد	٨٤٤٥	نيم عجم	٥٧٨٩
سيكاه	٨١٧٥	عجم	٥٥٨٠
نيم بوسه لك	٧٩٧٨	أويج	٥٤٥٠
بوسه لك	٧٧٤٨	نيم ماهور	٥٣٢٠
جهاركاه	٧٥٠٠	ماهور	٥١٢٠
نيم حجاز...	٧٣٢٠	كردان	٥٠٠٠
حجاز	٧١١١		

وبعد ذلك اقترح الأب المحترم كولانجيت أن يسوّى قانون مصطفى بك رضا على مقام الراست مقتضى أبعاد السلم المقسم إلى أربعة وعشرين ربعا متساوية ، لاستطلاع رأى حضرات الموسيقيين المحترفين فيما إذا كان التصليح يروقهم مع بيان مواضع النقص والزيادة . وبعد إتمام التصليح استدعى حضرات جميل أفندى عويس ، ومنصور أفندى عوض والأستاذ محمد فتحى ، والشيخ درويش الحريرى ، وسامى أفندى الشوا . كل على انفراد ، لأخذ رأيه فى هذه الأصوات . وكان مصطفى بك رضا قد عارض هذه الفكرة مقدما . وكانت النتيجة أن وافق الأستاذ منصور عوض موافقة عامة على التصليح ، ولكن قرر الباقون بالاجماع زيادة صوتى السيكاه والعراق قليلا ، وبالأغلبية على زيادة صوت النوا كثيرا . وقد روعى عمل مراجعة عامة من حين لآخر بين أصوات الصونومتر والقانون للتأكد من عدم حدوث أى تغيير . وقد اقترح محمود على فضلى أفندى إجراء نفس التجربة على السلم الطبيعى ، أى يصلح مقام الراست أيضا لمقتضى السلم الطبيعى ، ويستطلع رأى حضرات الموسيقيين فيه ، وقد قدم الأستاذ محمد فتحى الأرقام التى تمثل الوتر الذى يولد أصوات المقام المذكور ، وأصلح قانون مصطفى بك رضا بمقتضاه ، ثم أخذ رأى مصطفى بك رضا ، ثم رأى حضرات

جميل أفندى عويس ، وداود أفندى حسنى ، والشيخ درويش الحريرى ، وسامى الشوا افندى ، وكامل الخلعى أفندى ، كل على انفراد ، فكانت النتيجة إجماعهم على نقص صوت الحسينى ، و إقرار الأغلبية على نفس الدوكاه والسيكاه والعراق وزيادة الجهاركاه . وأعيدت التجارب فى السلمين المعتدل والطبيعى بحضور الموسيقيين ، وفيما يلى حساب أصوات هذين السلمين .

	السلم المعتدل	السلم الطبيعى
راست	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠
دوكاه	٨٩٠٩	٨٨٨٨
سيكاه	٨١٧٠	٨١٨١
جهاركاه	٧٤٩٢	٧٥٠٠
نوا	٦٦٧٥	٦٦٦٦
حسينى	٥٩٤٧	٦٠٠٠
عراق	٥٤٥٣	٥٤٥٤

ويرافق هذا جداول تبين جميع الأقيسة (*) التى أخذت بموافقة الأساتذة الموسيقيين المحكمين .

رئيس اللجنة — سكرتير اللجنة الفرعية

كولا بخيت — محمود على فضلى

(*) ذكرت هذه الأقيسة فى الجدول المرافق للتقرير العام لجنة السلم الموسيقى (صفحة ٣٣٦) .

٤ — لجنة التعليم الموسيقى

التقرير العـام

إن رغبة الحكومة المصرية فى رفع مستوى الثقافة الموسيقية العامة وحرصها على إنبـات نشء البلاد نباتا موسيقيا حسنا حدا بها إلى تخصيص لجنة دولية من بين لجان المؤتمر ، من بينهم أساتذة أجلاء يزاولون التعليم الموسيقى بأكبر جامعات العالم ، بالنظر فى تنظيم التعليم الموسيقى ووضعه على أسس علمية متينة .

وتتألف هذه اللجنة من :

حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى... ... مفتش الموسيقى بوزارة المعـارف العموميـة وسـكرتير عام المؤتمر ... ...رئيسا .

جناب المسيو كوستا كى ... ... الأستاذ بمعهد الموسيقى الشرقى بمصر... ... ... سكرتيرا .

جناب الأستاذ شانتفوان ... ... سكرتير عام معهد الموسيقى الوطنى بباريس .

جناب الأستاذ هابا ... ... أستاذ بمعهد الموسيقى ببراج .

جناب الأستاذ هندميت ... ... الأستاذ بمدرسة الموسيقى العليا ببرلين .

مدام لافرنى ... ... من معهد علم الأصوات بالسربون .

جناب الأستاذ رابو ... ... مدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس .

جناب الأستاذ الدكتور زاكس ... ... أستاذ الموسيقى بجامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .

جناب الأستاذ سالازار ... ... ناقد ومؤلف موسيقى .

جناب الأستاذ الدكتور فيلليز ... ... أستاذ الموسيقى بجامعة فينا ودكتور "شرف" من جامعة أكسفورد .

جناب الأستاذ الدكتور وولف... ... ... أستاذ الموسيقى بجامعة برلين ومدير القسم الموسيقى بدار الكتب الحكومية .

حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك ... ... أستاذ بمعهد الموسيقى باستامبول .

جناب الأستاذ زامبييرى ... ... الأستاذ بمعهد الموسيقى بميلانو وجامعة بافيا .

حضرة أمين الديك أفندى... ... ... عضو مجلس إدارة معهد الموسيقى الشرقى .

جناب المسيو كانتونى ... ... مدير دار الأوبرا الملكية .

حضرة صفر على أفندى ... ... الوكيل الفنى لمعهد الموسيقى الشرقى .

حضرة الأستاذ محمود زكى أفندى ... ... عضو مجلس إدارة معهد الموسيقى الشرقى .

حضرة مصطفى رضا بك ... ... رئيس معهد الموسيقى الشرقى .

وقد استرعى نظر اللجنة بوجه خاص فى أثناء بحثها فى المسائل الفنية مسألة تثقيف النشء تثقيفا موسيقيا، فان منهم من سيلقى على عاتقه فى المستقبل أعباء هذا الفن والنهوض به نهوضا قوميا . لذلك بدأت اللجنة عملها بدرس الاحصاءات (المرافقة لهذا التقرير) التى تبين الحالة الموسيقية بالقطر المصرى :

أولا — دراسة الاحصاءات

لقد اتضح من مقارنة الاحصاءات أن الذين يدرسون الموسيقى الغربية من المصريين والأجانب فى القطر المصرى يزيد عددهم على عدد الذين يدرسون الموسيقى العربية، وهو أمر يستوجب النظر فى حماية الفن العربى ومعالجة أسباب عدم الاقبال عليه ، إذ تبين أن :

٢٣٨٤ يدرسون موسيقى غربية

١٧٨٩ « « عربية

ومن ذلك يتجلى موضع الخطر المحدق بالموسيقى العربية . ومن مقارنة عدد الذين يتعلمون الموسيقى من المصريين بنظرائهم من الأجانب ظهر جليا أن عدد المصريين يزيد على ثلثى مجموع المتعلمين، ونسبة المعلمين المصريين إلى المعلمين الأجانب كنسبة ٣ إلى ٥ وهى نسبة تشعر بالخطر وتدعو إلى شدة الحاجة إلى التعجيل بانشاء معهد منظم لمعلمى الموسيقى العربية ومعلماتها .

ثم قورن عدد من يتعلمون الموسيقى من البنات والبنين المصريين فدلت المقارنة على أن نسبة البنين إلى البنات كنسبة ٥ إلى ٣ وترى اللجنة أن هذه النسبة التى تبين قلة عدد من يتعلمن من البنات لا تطمئن ولا تبشر بتزويد الأسرة المصرية والبيئة المنزلية بالغذاء الموسيقى الذى يكفل لأمهات المستقبل تنشىء شباب يتعشق الموسيقى وتتطبع فى نفسه مواهبها .

ولقد تجلى للجنة عند دراسة إحصاء تعليم الموسيقى بمدارس الحكومة التى تقرر فيها هذا التعليم إلزاميا من بدء هذا العام الدراسى أن عدد من يتعلم الموسيقى من البنات يربى على عدد البنين . واللجنة تظهر ارتياحها لذلك وتوافق على وجوب تشجيع هذه الخطة والمضى فيها . وبحثت اللجنة فى إحصاء الآلات المستعملة فى التعليم الموسيقى فى مصر فراعها كثرة انتشار البيانو وآلات النفخ ، دون بقية الآلات الوطنية كالعود والقانون . فقررت اللجنة مناشدة الحكومة أن توجه عنايتها إلى تشجيع الآلات الوطنية وإذاعتها بين جمهرة المتعلمين

ثانيا — التثقيف الموسيقى فى مصر

”هل يعمم التثقيف الموسيقى فى مصر ؟ وفى أية سن يكون هذا التعميم ؟

”وما الغرض منه ؟ وما وسائله ؟

قررت اللجنة بالاجماع :

أولا — الموافقة على وجوب تعميم الثقافة الموسيقية بمصر .

ثانيا — أن يبدأ من أدنى فصول رياض الأطفال وما يوازيها ، وأن يستمر التعليم إلى نهاية الدراسة الثانوية .

والغرض من تعميم هذه الثقافة :

(أ) استكمال الثقافة العامة .

(ب) أن تكون أساسا للتقدم الفنى للأمة فى المستقبل .

(ج) تكوين الروح الموسيقية فى الشعب وتمكين النهضة الفنية من الازدهار .

(د) استقرار الموسيقى بكل بيت من المجتمع المصرى .

أما الوسائل فهى :

١ — جعل هذا التعليم إجباريا .

٢ — وضع البرامج الكفيلة بتحقيق هذا الغرض .

ثالثا — المعاهد الموسيقية

ماأنواع المعاهد الموسيقية التى يجب إنشاؤها فى مصر مع بيان النظم التى تسير عليها والبرامج التى تتبعها ؟

أفاضت اللجنة فى بحث هذا الموضوع واجتمع رأيها على أنه لابد أن يكون لكل معهد ينشأ غرض معين يرمى لتحقيق غاية خاصة ، ولابد عند البحث فى إنشاء معهد موسيقى من التفكير فى مصير خريجيه والعمل المطلوب منهم . وبعد أن بحثت اللجنة فى حالة المحترفين الموسيقيين بمصر فى الوقت الحاضر من جميع الوجهات الاجتماعية والتهذيبية والمالية ، والوقوف على تفاصيل هذه الأحوال ومقارنتها بأحوال الشعب ومبلغ ثقافته الموسيقية ، تقرر أنه لابد قبل تأسيس معاهد لتخريج الموسيقيين المحترفين أن تضمن لهم سبيل العيش ، وأن يتبينوا مصيرهم فى الحياة ، وأن يكون مبلغ ماعلية الشعب من الثقافة الموسيقية العامة كفيلا بتحقيق ذلك لهم ، ولا سبيل إلى هذا غير المدرسة .

ولما كان مما لامحيص عنه أن يكون بالمدارس على اختلاف أنواعها وتعددها معلمات ومعلمون ذوو كفاية قررت اللجنة :

أن أول مايجب اهتمام الحكومة به تأسيس معهد موسيقى من أغراضه الأولى تخريج هؤلاء المعلمين والمعلمات . ولقد بحثت اللجنة فى البرنامج الذى يجب أن يجرى التعليم على أساسه فى هذا المعهد فتقرر أن يكون مطابقا لما تتطلبه الثقافة الموسيقية العامة فى مدارس النشء ، فتكون المواد التى تعلم فيه على حسب ترتيب أهميتها كما يأتى :

(١) الغناء .

(٢) الآلات .

(٣) القواعد الموسيقية .

(٤) مبادئ تاريخ الموسيقى ولا سيما الموسيقى الشرقية .

وأن يقوم إلى جانب هذا قسم خاص بالتربية، وسنفصل فيمابعد هذا البرنامج تفصيلا وافيا يبين أغراضه ومناحيه ، على أن يكون قابلا للتعديل وفاقا لتطور الحالة الموسيقية فى الأمة . ويجب أن يكتفى بادئ الرأى بهذا النوع من المعاهد، فاذا اقتضت الأحوال الزيادة أنشئ معهد أو معاهد أخرى على نسق هذا المعهد فى القاهرة أو خارجها يسير التدريس فيها على منهجه . ويجب البقاء على هذه الحالة زمنا معينا .

ولقد أفاضت اللجنة فى بحث الأنظمة التى يجب أن يكون عليها هذا المعهد فقررت بشأنها مايلى :

(١) فيما يختص بالمؤهلات الواجب توافرها فيمن يلتحق بهذا المعهد، يجب أن يراعى توافر الثقافة العامة إلى جانب الاستعداد الموسيقى فيهم، ويفضّل منهم من كان له اتصال سابق بمعاهد التربية ، على أن يراعى فى البداية التيسير على قدر المستطاع لمن لم يجمع بين هذه المؤهلات جميعا، وأن يتدرج فى ذلك شيئا فشيئا إلى أن يكفل مستوى راق للدرسين .

(٢) أن تكون الدراسة فى هذا القسم بالمجان ، وأن تتولى الحكومة جميع نفقاته . كما قررت أن ينشأ فى المعهد المذكور إلى جانب القسم الخاص باعداد المدرسين ، قسم آخر يكون فى البداية صغيرا ، والغرض منه إعداد موسيقيين محترفين يدفع طلبته مصروفات مدرسية ويكون للمجانية فيه نظام خاص .

ويشترط فى طلبة هذا القسم الأخير :

(١) أن تتوافر فيهم المواهب الموسيقية .

(٢) أن ينحصر احتراف تعليم الموسيقى فى غير المدارس فى متخرجى هذا القسم ، ويجوز أن يقوم بذلك غيرهم إذا توافرت فيهم شروط خاصة سنوضحها فيما بعد .

(٣) أن يكون هذا القسم نواة لمعهد موسيقى يصبح مستقلا بذاته فى أقرب فرصة ممكنة .

وفيما يلى المبادئ الأساسية للمناهج التفصيلية فى هذين القسمين :

القسم الأول — وهو الخاص بتخريج المعلمين والمعلمات

ويشتمل برنامجه على ما يأتى :

الغناء :

(أ) تجب المحافظة على طابع الغناء المصرى .

(ب) لدراسة الأساليب (ميتود) والفن الغنائى، يجب أن يوكل إلى مغن مصرى معترف به، يعمل مع أحد العلماء الاخصائيين فى تهذيب الصوت والحنجرة ، وضع أساليب فنية لا تؤثر فى طابع الغناء العربى .

(ج) يتلقى تلاميذ هذا القسم دروسهم على أساتذة للغناء إخصائيين فى علم الفونوتيك .

(د) يكون تعليم مادة الغناء فى هذا القسم إجباريا .

العزف :

(أ) الآلات الوترية التى تدرس لطلبة هذا القسم هى الكمنجة على الخصوص والطنبور والعود والقانون (على كل تلميذ أن يلم بالعزف على هذه الآلات عامة ، وأن يجيد العزف على إحداها خاصة . ويتبع فى حذق أوتار الكمنجة وطريقة استعمالها ماهو متبع فى استعمال هذه الآلة من الأساليب الغربية) .

(ب) الآلات القرعية — على كل طالب أن يدرس الضروبات على الرق إجباريا .

(ج) آلات النفخ — على البنين من تلاميذ هذا المعهد أن يجيدوا العزف على إحدى آلات النفخ .

الموسيقى النظرية :

تناقشت اللجنة طويلا فيما ينبغى تدريســه من هذه المـادة ثم قررت أن يبدأ بتدريس مبادئ قواعد الموسيقى بمـا فى ذلك المقامات والضروبات، وأنه يتحتم على طلبة المعهد الالمـام بالتراكيب السهلة للألحان ومبادئ تعدد الأصوات .

تاريخ الموسيقى :

اجتمع الرأى على أن يدرس الطلبة تاريخ الموسيقى عامة وتاريخ الموسيقى الشرقية خاصة .

التربية (البيداجوجيا) :

بحثت اللجنة فى هذا الموضوع وأطالت النقاش فيه واستقر الرأى أخيرا على تدريس المواد الآتية :

(ا) علم التربية عامة .

(ب) أهم الطرق الحديثة لتعليم الموسيقى .

(ج) التربية العملية .

ونظرا لأن أوربا قد بلغت فى تعليم التربية الموسيقية شأوا بعيدا، فان اللجنة توصى بايفاد بعوث إليها يدرس أفرادها تلك المـادة .

مدة الدراسة وسن الطلاب :

(ا) مدة الدراسة ثلاث سنوات .

(ب) لاتزيد سن الطالب على ٢٥ عاما ولا تقل عن ١٦ عاما .

القسم الثانى — وهو القسم الخاص بالموسيقيين

قررت اللجنة مبدأ عاما هو :

أن تكون الموسيقى العربية أساس التعليم فى هذا القسم ، وأن يكون المعهد معدا لتدريس الموسيقى الغربية علومها وآلاتها دراسة اختيارية لا يلتحق بها إلا من أتم دراسته بالقسم العربى وحصل على شهادته .
ويسير هذا القسم فى دراسته على منهج القسم الخاص بتخريج المعلمين والمعلمات .

ويجب أن يدرس طلبة هذا القسم دراسة مستفيضة :

(١) العزف على إحدى الآلات حتى يبلغوا درجة المهارة فيها وأن يلموا إلماما عاما ببقية الآلات .

(٢) أن يستوفوا دراسة النظريات الموسيقية والتأليف الموسيقى وبخاصة من سينقطع منهم للتأليف . وسنذكر فيما بعد تفصيلا وافيا بشأن هؤلاء .

(٣) ولما كانت دراسة الموسيقى الغربية فى هذا القسم اختيارية بعد أن يكون الطالب قد حصل على شهادته النهائية فى الموسيقى العربية ، ترى اللجنة أنه يحتم على الطالب فى السنة النهائية من دراسة الموسيقى العربية أن يلم بما لاغنى عنه من الموسيقى الغربية ، فيوجه إلى آدابها وتذوق مافيها من افتنان وإلى تعرف مبلغ ثروتها وما بها من غنى ، وسبيل ذلك أن يشرح للطلاب القطع البديعة ، وأن تحلل لهم تحليلا يلائم إدراكهم مع تطبيق ذلك على الحاكى (الفونوغراف) .

ويجب حث الطلاب على المثابرة على سماع الفرق الأجنبية المشهورة كلما وفدت على مصر وشهود (الأوبرا) والمقطوعات الآلية كلما سنحت لذلك فرصة .

ولما كان عمل الملحن إيجابيا ، وكان له الأثر الفعال فى ذيوع الموسيقى على اختلاف ألوانها وتوجيهها الوجهة المثمرة الصالحة ، عنيت اللجنة بشأن الملحن المصرى وخصصت بذلك بحثا يدور على بيان واجبات الملحن المصرى وبيان الأسس التى يجب أن تقوم عليها تربيته .

وقد انتهت اللجنة من هذا البحث إلى أن واجب الملحن المصرى أن يستمد فنه من مظاهر المادة التى تحيط به وأحوال البلد الذى يعيش فيه ، لا من نواح أجنبية غريبة ، فلا ينقل من فن أجنبى نضج وتم نموه ، بل عليه أن ينمى فن وطنه وينهض به ويسير به إلى الارتقاء .

وإنه لمن الخطأ أن يحاول الملحن المصرى تخليط فنه الموسيقى بما درسه فى أوربا من الموسيقى الغربية، وإنما يتحتم عليه أن يرتق بفنه المحلى ويساير مجراه وشؤونه المحيطة به. ومما تجدر الاشارة إليه أنه يستحيل تكليف مؤلف موسيقى أن يسلك فى تلاحينه طريقا مرسوما أو قاعدة خاصة، بل يجب أن تترك الحرية لمواهبه بعد أن يلم بدقائق فن بلاده، وبذلك يستطيع النهوض بهذا الفن بما يبذله فى سبيله من الجهود .

لذلك اجتمع رأى اللجنة على أنه يجب أن يربى الملحن الناشئ بادئ الرأى تربية موسيقية مصرية يمكن بعدها أن يضيف إلى ما تعلمه فنون الموسيقى الغربية .

ولما كان بعث الطلبة إلى أوربا لدراسة الموسيقى لا يخلو من خطر تأثرهم بالموسيقى الأوربية، استقر رأى اللجنة على أن مثل هؤلاء الطلبة يجب أن يوضعوا فى كنف أساتذة من علماء تلك البلاد يدرءون عنهم التأثير المناهض للملكة الموسيقية الوطنية، ويزودونهم العلم والفن الذى يساعدهم على تنمية مواهبهم الدراسية واستقامتها . والأفضل أن يؤتى بهؤلاء الأساتذة بادئ ذى بدء إلى مصر، حتى ينشأ من أبناء البلاد من يستطيع تهذيب هذه المواهب ورعاية العلوم الموسيقية .

وقد لاحظت اللجنة أنه إذا احتاج الأمر إلى إتمام الدراسة الموسيقية فى الخارج وجب أن يكون فن البلد الذى تتم فيه الدراسة غير قريب المشابهة من الفن المصرى حتى يكون تأثر الطالب بالموسيقى الأجنبية قليلا أو معدوما، لأن بعد التقارب بين الفنين يجعل الفن الأجنبى بعيدا عن التأثير فى نفسه غريبا عنه .

وقررت اللجنة بسبب انعقاد المؤتمر ووجود عدد من الملحنين العالميين بين أعضائه، أن تعرض عليهم الأعمال، الموسيقية سواء منها المخطوط أو المطبوع للمؤلفين المصريين الذين لم تتجاوز سنهم الثلاثين عاما . أما الذين لم يدوّنوا منهم مؤلفات فلهم أن يعرضوها بأنفسهم أمام هؤلاء العلماء . والغرض من ذلك أن يتعرف هؤلاء الخبيرون استعداد كل شخص وتقدير مواهبه . وقررت اللجنة أن يسند هذا العمل إلى لجنة فرعية تتألف من جناب الأستاذين هندميت وفيلليز . واقترحت اللجنة أن يقام هذا النوع من الاختبار كل عام، وقد نشرت سكرتارية المؤتمر نداء فى الصحف لهؤلاء الملحنين فى هذا الشأن . فقدم فريق من حضراتهم مؤلفاتهم وعرضت على اللجنة الفرعية وبعد الفحص عنها لخصت رأيها فيما يلى :

تبين من الفحص عن المؤلفات الموسيقية التى بعث بها شباب المؤلفين إلى اللجنة أنها مصبوغة باللون الأوربى غير المجدى، وقد يقوم هذا دليلا على أن من واجب الشباب أن يتوافروا على دراسة قواعد التأليف الصحيحة التى تزودهم بكل ما يحتاجون إليه من مناهل الدراسة الحقيقية للموسيقى حتى يستطيعوا فى المستقبل أن يخرجوا للناس فنا صحيحا .

وقد أقرت اللجنة جميعها رأى اللجنة الفرعية .

رابعا — مناهج تعليم الموسيقى فى المدارس

ثم بحثت اللجنة فى السؤال الرابع ونصه : "ما خير الأساليب والمناهج التى يجب أن تتبع فى التعليم الموسيقى ؟ وما مقدار المدة التى تلزم المتعلم لهذا التثقيف الموسيقى" ؟

فتقرر بشأن الشطر الأول من هذا السؤال الخاص بالمناهج ما يأتى :

أولا — تقرر بوجه عام أن تساير المناهج الأساليب الأوربية من الوجهة العملية (technique) على أن يكون ذلك على أساس الموسيقى العربية، وذلك لكى تنتفع الأخيرة بما فى الأولى من المزايا فى هذه الناحية العملية .

ثانيا — بحثت اللجنة فى المناهج الموضوعة لتدريس الموسيقى بمدارس وزارة المعارف على اعتبار أنها مادة مقررة فى جداول الدروس، وهى فى الوقت الحاضر مدارس رياض الأطفال والسنة الأولى من المدارس الابتدائية . وكان قد سبق توزيع هذه المناهج، والتقرير المقدم من حضرة الدكتور الحفنى شرحا لهذه المناهج ومراقبة تنفيذها ، على حضرات الأعضاء لدراستها وهى مرافقة لهذا . وقررت اللجنة بالاجماع موافقتها على صلاحية هذه المناهج ، وإبداء عظيم سرورها لشدة انطباقها على أحدث قواعد التربية الموسيقية، مع ملاءمتها للبيئة المصرية وموافقتها لروح الموسيقى العربية . وتوصى اللجنة باستمرار هذا التدرج فى التعليم .

ثالثا — انتقلت اللجنة بعد ذلك إلى البحث فيما يجب تدريسه فى السنوات الدراسية التى لم يوضع لها برامج لدراسة الموسيقى، وهى من السنة الثانية الابتدائية فصاعدا، وقد استقر الرأى على وضع الأسس الآتية لتكون دعامة للبرامج التى يترك التفصيل فيها لوزارة المعارف وهى :

(أ) الغناء :

(١) الاستمرار فى التدرج فى الأناشيد المدرسية والأغانى القديمة ذات الصوت وذات الصوتين فأكثر بالتراكيب السهلة المتوافرة نواتها فى مصر .

(٢) أن تكون ألحان هذه الأغانى على وفق المقامات العربية، وأن يقتصر على خمسة المقامات البسيطة : النهاوند والحجاز والبياتى والراست والعجم عشيران .

(٣) أن يلاحظ الاقلال ما أمكن من الغناء فى سن المراهقة فى مدارس البنين ، ويمكن تقدير ذلك بما بين سن ١٣ و ١٥ سنة ، على أن يستعاض عن الغناء فى تلك المدة بالاكثار من المواد الموسيقية الأخرى التى ستذكر بعد .

(ب) الموسيقى النظرية :

تدرس مبادئ الموسيقى النظرية (المقامات والأبعاد وتأليف المقامات التى مر ذكرها وهى : النهاوند والحجاز والبياتى والراست والعجم عشيران إلى جانب تعلم الايقاع والتدوين الموسيقى) .

(ج) مبادئ تاريخ الموسيقى العام وتاريخ الموسيقى الشرقية خاصة :

(د) العزف :

يكون تدريس العزف فى المدارس اختياريا فى جمعيات وفرق ويكون لتعليم الآلات الوترية المقام الأول فى التعليم ، وعلى الأخص الكمنجة والعود والقانون والطنبور الذى يجب إحياؤه والاهتمام به فى مصر. كما أنه تقرر باجماع الآراء التدرج فى الاقلال من استعمال البيانو والآلات ذات الكلافييه عامة ، والابتعاد مرة واحدة عن استعمال آلات "الجازبند" وتقوية استعمال الآلات الوترية وبخاصة آلة الكمنجة والطنبور والعود والقانون واستعمالها على قدر الامكان فى متابعة الغناء كما يستعمل فى متابعة الايقاع آلة الصنج (Gong) أو الدف .

خامسا — إعداد المعلمين فى أقرب وقت ممكن وتشجيع الاخصائيين

ينص السؤال الخامس على ما يأتى :

"كيف يتسنى إعداد معلمين ذوى كفاية للموسيقى فى أقرب وقت ممكن ؟ وماذا يجب عمله لتشجيع الأفراد الاخصائيين لتأليف كتب فى الفن وفى أساليب التعليم وتلحين القطع الموسيقية والأناشيد التى تهذب الذوق فى النشء" ؟

عنيت اللجنة بالشطر الأول من السؤال عناية جعلتها تلم بمختلف الآراء والبحوث ، وكانت المسألة الجوهرية التى يدور حولها البحث هى الوسيلة التى تمكن من الحصول فى الوقت الحاضر على معلمات ومعلمين ذوى كفاية على قدر المستطاع إلى أن يحين الوقت الذى يخرج فيه المعهد الخاص بتعليم المعلمين والمعلمات هذه الفئة . وقد انتهى البحث إلى أن خير وسيلة للوصول إلى هذا الغرض عقد مسابقات دورية لاختبار كفاية المتقدمين إليها علميا وعمليا وبيداجوجيا على أن يسند إلى المتفوقين من المتسابقين أمر التعليم . والذين يقع عليهم الاختيار من المعلمين والمعلمات يحضرون دراسات تثقيفية تؤدى فى أوقات فراغ أساتذة المعهد الذى سبقت الإشارة إليه وتكون مطابقة للنهج المرسوم له .

أما فيما يختص بتشجيع الاخصائيين لتأليف كتب فى الموسيقى وأساليب التعليم ، فان اللجنة ترجو من الحكومة تأليف لجنة حكومية دائمة بالقاهرة تتصل بالشؤون الموسيقية عامة وتطلع على ما فيها من مؤلفات جديدة ذات قيمة. ويكون من عمل هذه اللجنة أن تعهد إلى من ترى فيه الكفاية الفنية من المؤلفين أو المترجمين فى تصنيف الكتب أو ترجمتها أو اقتباسها ، على أن تقيم على حسب مقتضيات الأحوال مسابقات عامة أو تكل إلى شخص معين عملا خاصا .

سادسا — مراقبة التعليم الموسيقى وكفاية المدرسين

تناولت اللجنة البحث فى السؤال التالى :

" ما الطريقة التى تكفل مراقبة المدارس والأندية والجماعات التى تعلم فيها الموسيقى وضمان كفاية مدرسيها " ؟

هذا الموضوع حيوى يترتب عليه حماية الموسيقى من عبث الداخلين فيها وصيانة أفهام الناشئين من تهويش أدعيائها . لذلك عنيت اللجنة ببحثه واستغرق ذلك زمنا طويلا ثم حصرت ما استقر عليه رأيها فيما يلى :

١ — تتولى وزارة المعارف مراقبة جميع المدارس الأهلية المصرية التى تدرس فيها الموسيقى للوثوق من اتباع تلك المدارس النظم والبرامج المقررة .

٢ — يسمح لكل من يأنس فى نفسه القدرة على تأدية الامتحانات النهائية للمعهد الحكومى بالدخول فيها ، ومن ينجح يمنح شهادة تخوله حق تدريس الموسيقى العربية .

٣ — المعاهد الموسيقية الأهلية التى تسير الدراسة فيها على وفق برنامج المعهد الحكومى يجوز لها أن تطلب إلى الوزارة ندب أحد موظفيها للاشراف على الامتحانات النهائية بها لاعتماد شهاداتها التى تخول حامليها حق تدريس الموسيقى العربية .

٤ — عند ما يتوافر عدد حاملى الشهادة الحكومية من الموسيقيين ينظر فى سن قانون يحرم على غير حامليها مزاولة تعليم الموسيقى وذلك لغرضين :

(١) حماية حملة الشهادات .

(٢) رفع مستوى المعلمين .

سابعا — رفع المستوى الفنى للموسيقيين الحاليين المحترفين

كان لا بد للجنة وقد عرضت لشؤون التعليم الموسيقى على اختلاف أنواعه ومناحيه ، وخصت بعنايتها تهيئة المعلمين والمعلمات الصالحين لأن يتولوا تدريسها على الوجه الأكمل ألا تختتم عملها قبل أن تخص الموسيقيين الحاليين بعنايتها فبحثت فى السؤال الآتى :

"كيف يمكن رفع المستوى الفنى للموسيقيين الذين يحترفون تعليم الموسيقى فى الوقت الحاضر ؟"

ورأت أن خير وسيلة تؤدى إلى الغرض المنشود هى أن تهيأ دراسات خاصة لهؤلاء الموسيقيين ، وأن تحدد لها أوقات معينة توافق أوقات فراغ أساتذة المعهد الخاص بتعليم المعلمين والمعلمات ، وأن يكون برنامج هذه الدراسات مطابقا لبرنامج هذا المعهد .

إلى هنا تكون اللجنة قد انتهت من بحث المسائل الفنية التى وكل إليها بحثها . وهى تقدمها إلى جماعة المؤتمر الموقرة وكلها رجاء فى أن تنال موافقتها عليها .

*
* *

وتود اللجنة بعد هذا أن تقدم إلى المؤتمر الموقر رغبتها فى أن يكون لمصر مجلة موسيقية تنتخب الحكومة جماعة تحريرها ، وتشرف على إخراجها ، وتمدها بالمعونة المالية التى تكفل ذيوعها ومداومة انتشارها . وستقوم هذه المجلة بنصيبها فى ترقية الموسيقى الشرقية و إعلاء شأنها ، وهى فوق ذلك ستكون حلقة اتصال بين مصر وعلماء الموسيقى فى جميع الأقطار ، فيها يستطيعون أن يتتبعوا عن بعد خطا تقدم الموسيقى العربية عامة والمصرية خاصة على ضوء مباحث المؤتمر .

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
كوستاكى	دكتور محمود أحمد الحفنى

ملحقات التقرير العـام للجنة التعليم الموسيقى

إحصاءات

١ — تعليم الموسيقى بالمدارس الأميرية

(أ) إحصاء تلاميذ المدارس وتلميذاتها بالقاهرة والاسكندرية الذين دخل تعليم الموسيقى فى جداول دروسهم منذ سنة ١٩٣١ — ١٩٣٢ :

المدارس	بمدينة القاهرة		بمدينة الاسكندرية	
	بنون	بنات	بنون	بنات
السنة الأولى الابتدائية للبنات	—	٥٦٣	—	٥٢
مدارس رياض الأطفال المستقلة	٦٤٦	٣١٤	٩٤	١٢
« « « الملحقة	٣٤٣	٢١٠	٦٣	٦٩
الجملة	٩٨٩	١٠٨٧	١٥٧	١٣٣

(ب) إحصاء الطلبة والتلاميذ الذين يتعلمون الموسيقى بالمدارس الموضحة بعد :

المدارس	بنون	بنات
المدارس العالية	١٨	—
« الخصوصية	٨	٤
« الثانوية	٢٥٠	٦٠
« الابتدائية	٤٦٢	٣٥(*)
مدارس رياض الأطفال	—	—
« المعلمين والمعلمات الأولية	—	—
« « « التحضيرية	١٠	—
المدارس الأولية	٣٦٥	—
الجملة	١١١٣	٩٩

(*) وهذا غير السنة الأولى بالمدارس التى دخل تعليم الموسيقى فى جداول دروسها .

٢ — التعليم الموسيقي بالمدارس

المحافظة أو المديرية	عدد المدارس	الجنسية	عدد المعلمين			عدد التلاميذ الذين				
			جملة	ذكور	إناث	الجملة			موسيقى شرقية	
						الجملة	ذكور	إناث	ذكور	إناث
القاهرة	٦١	مصريون	٨٣	٤٨	٣٥	١٢٩٢	٦٧٧	٦١٥	٣٦٧	١٥٨
		أجانب	٨٧	٢٣	٦٤	٢٧٢	٨٥	١٨٧	١١	٦
الاسكندرية	٣٤	مصريون	٧	٦	١	٤٨٦	٣٥٣	١٣٣	٤٨	٤٦
		أجانب	٦٤	٢٤	٤٠	٣٣٦	١٥٣	١٨٣	—	—
القنال	٩	مصريون	—	—	—	٢٩	٤	٢٥	—	٢٠
		أجانب	١٤	٦	٨	١٢٤	٣٢	٩٢	—	—
السويس	٢	مصريون	١	—	١	٤	—	٤	—	—
		أجانب	٢	—	٢	٢٦	—	٢٦	—	—
دمياط	١	مصريون	—	—	—	٢١	١	٢٠	—	—
		أجانب	٢	—	٢	٢	—	٢	—	—
البحيرة	٣	مصريون	٢	١	١	١٦٥	٤٠	١٢٥	٤٠	١٢٥
		أجانب	١	—	١	—	—	—	—	—
الدقهلية	١٠	مصريون	٢	٢	—	١٢١	٦٤	٥٧	٤	٩
		أجانب	١٥	٦	٩	٧٨	٤٢	٣٦	—	—
الشرقية	٣	مصريون	٤	١	٣	٤٦	٢١	٢٥	٢١	٢٥
		أجانب	٣	—	٣	٧	—	٧	—	—
الغربية	١٢	مصريون	٩	٥	٤	٣٨٦	١٨٤	٢٠٢	٢٢	٩٧
		أجانب	١١	١	١٠	٢٥	١٥	١٠	—	—
القليوبية	٣	مصريون	١	١	—	٥٤	٤٠	١٤	—	—
		أجانب	٣	—	٣	٦	—	٦	—	—

غير الأميرية سنة ١٩٣٢

يتعلمون		نوع الآلات المستعملة وتلاميذ كل نوع منها										تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ	
موسيقى غربية		موسيقى نحاسية		موسيقى وترية		بيانو		كمنجة		أنواع أخرى			
ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث
٣١٠	٤٥٧	٢٩٢	—	٦٢	—	١٨٩	٦١٣	٦٧٠	٢	٦٧	—	١٣٧٢	١٥٤٩
٧٤	١٨١	١٨	—	٥	—	٣٥	١٨٣	١٤	٤	١٣	—	٢٠٥٥	١٠٥٩
٣٠٥	٨٧	٢٨٠	—	١٨	—	١٨	١٣٣	٣٧٠	—	—	—	١٨٤٦	١٣١٦
١٥٣	١٨٣	٦٩	—	٦٦	—	١١	١٨٠	٧	٣	—	—	٣٦٣٣	٣٨٠٥
٤	٥	٤	—	—	—	—	٢٥	—	—	—	—	٨	٩٧
٣٢	٩٢	١١	—	—	—	١١	٩٢	—	—	١٠	—	٦٥٨	٦٦٨
—	٤	—	—	—	—	—	٤	—	—	—	—	١٥	٦٨
—	٢٦	—	—	—	—	—	٢٦	—	—	—	—	٣٠	—
١	٢٠	—	—	—	—	١	٢٠	—	—	—	—	—	١٠
—	٢	—	—	—	—	—	٢	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	٢٠	—	٢٠	١٢٥	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٦٠	٤٨	٥٤	—	—	—	٤	٥٧	٦٠	—	—	—	١٩٣	١٦١
٤٢	٣٦	—	—	—	—	٢	٣٣	١٢	٢	٢٨	١	١٠٩	٩٤
—	—	٢١	—	—	—	—	٢٥	—	—	—	—	—	١٦
—	٧	—	—	—	—	—	٧	—	—	—	—	٥٢	٤٥
١٦٢	١٠٥	١٦٢	—	—	—	—	١٣٩	٧	—	١٥	٦٣	٥٣	١٧٨
١٥	١٠	١٥	—	—	—	—	١٠	—	—	—	—	١١١	١٤٨
٤٠	١٤	٤٠	—	—	—	—	١٤	—	—	—	—	—	—
—	٦	—	—	—	—	—	٦	—	—	—	—	—	—

(تابع) التعليم الموسيقى بالمدارس

المحافظة أو المديرية	عدد المدارس	الجنسية	عدد المعلمين			عدد التلاميذ الذين				
			جملة	ذكور	إناث	الجملة			موسيقى شرقية	
						الجملة	ذكور	إناث	ذكور	إناث
المنوفية	٤	مصريون	٣	١	٢	٥٨	٣٤	٢٤	—	٢٤
		أجانب	٢	—	٢	—	—	—	—	—
أسوان	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
أسيوط	٥	مصريون	٢	١	١	١٠٥	١	١٠٤	—	٢٠
		أجانب	٥	—	٥	١٢	—	١٢	—	—
بنى سويف	٣	مصريون	١	١	—	٣٩	٢٤	١٥	—	—
		أجانب	٢	—	٢	١	—	١	—	—
جرجا	١	مصريون	—	—	—	٢٤	—	٢٤	—	٢٤
		أجانب	١	—	١	—	—	—	—	—
الجيزة	٥	مصريون	٦	٤	٢	١٨٦	١٦٥	٢١	—	١٦
		أجانب	٢	—	٢	٦	—	٦	—	—
الفيوم	٣	مصريون	٢	١	١	٥٥	—	٥٥	—	٣٢
		أجانب	١	—	١	٣	—	٣	—	—
قنا	٦	مصريون	١	—	١	٥٥	—	٥٥	—	٧
		أجانب	٦	—	٦	٢٢	—	٢٢	—	—
المنيا...	٦	مصريون	٥	١	٤	٩٠	٤٥	٤٥	—	٣٣
		أجانب	٢	—	٢	—	—	—	—	—
الجملة العمومية	١٧١	مصريون	١٢٩	٧٣	٥٦	٣٢١٦	١٦٥٣	١٥٦٣	٥٠٢	٦٣٦
		أجانب	٢٢٣	٦٠	١٦٣	٩٢٠	٣٢٧	٥٩٣	١١	٦
		جملة	٣٥٢	١٣٣	٢١٩	٤١٣٦	١٩٨٠	٢١٥٦	٥١٣	٦٢٤

غير الأميرية سنة ١٩٣٢

يتعلمون		نوع الآلات المستعملة وتلاميذ كل نوع منها										تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ	
موسيقى غربية		موسيقى نحاسية		موسيقى وترية		بيانو		كمنجة		أنواع أخرى			
ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث
٣٤	—	٣٤	—	—	—	—	٢٤	—	—	—	—	٥٠	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	١٩	١٨
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
١	٨٤	—	—	—	—	١	١٠٤	—	—	—	—	—	—
—	١٢	—	—	—	—	—	١٢	—	—	—	—	—	—
٢٤	١٥	—	—	٢٤	—	—	١٥	—	—	—	—	—	—
—	١	—	—	—	—	—	١	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	٢٤	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
١٦٥	٥	١٦٤	—	—	—	١	٢١	—	—	—	—	٢	٤
—	٦	—	—	—	—	—	٦	—	—	—	—	١٠	٩
—	٢٣	—	—	—	—	—	٥٥	—	—	—	—	—	٦
—	٣	—	—	—	—	—	٣	—	—	—	—	—	٤
—	٤٨	—	—	—	—	—	٥٥	—	—	—	—	—	٣٠
—	٢٢	—	—	—	—	—	٢٢	—	—	—	—	—	٢٠
٤٥	١٢	٤٥	—	—	—	—	٤٥	—	—	—	—	٦٠	١٠٣
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	١٠	٤٩
١١٥١	٩٢٧	١٠٩٦	—	١٢٤	—	٢٣٤	١٤٩٨	١١٧	٢	٨٢	٦٣	٣٥٩٩	٣٥٢٨
٣١٦	٥٨٧	١١٣	—	٧١	—	٥٩	٥٨٣	٣٣	٩	٥١	١	٦٦٨٧	٥٩١٩
١٤٦٧	١٥١٤	١٢٠٩	—	١٩٥	—	٢٩٣	٢٠٨١	١٥٠	١١	١٣٣	٦٤	١٠٢٨٦	٩٤٤٧

٣ — التعليم الموسيقى فى غير المدارس

المحافظة أو المديرية	عدد الفرق	الجنسية	عدد المعلمين			عدد الذين				
			جملة	ذكور	إناث	جملة			موسيقى شرقية	
						جملة	ذكور	إناث	ذكور	إناث
القاهرة	١١	مصريون	٢١	٢٠	١	٢٩٢	٢٦٩	٢٣	٢٤٥	٢٢
		أجانب	٨	٨	—	٨٢	٨٢	—	—	—
الاسكندرية	٤	مصريون	٨	٨	—	٩١	٧٩	١٢	٧٨	١٠
		أجانب	١	—	١	٤	١	٣	—	—
القنال	٨	مصريون	٦	٦	—	٦٠	٦٠	—	٥٠	—
		أجانب	٥	٥	—	٣٣	٣٢	١	—	—
محافظات أخرى	٢	مصريون	٢	٢	—	٧٠	٧٠	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
البحيرة	١	مصريون	١	١	—	٢١	٢١	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الدقهلية	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الشرقية	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الغربية	٦	مصريون	٦	٦	—	١١٨	١٠٨	١٠	٤٢	١
		أجانب	—	—	—	١	١	—	١	—
القليوبية	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
المنوفية	١	مصريون	١	١	—	١٣	١٣	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—

(أندية وفرق موسيقية)

يتعلمون		نوع الآلات المستعملة وعدد متعلمي كل نوع منها													
موسيقى غربية		موسيقى نحاسية		بيانو		كنجه		عود		قانون		أنواع أخرى		نونة وأغانى وموشحات	
ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث
٢٤	—	٩٦	—	٢٦	١٠	٩١	٣	٣٥	٥	٦	—	—	—	١٥	٥
٨٢	—	—	—	٥٤	—	١٣	—	—	—	—	—	٣	—	١٢	—
١	٢	٥٠	—	١	٢	—	—	٨	—	—	—	٢٠	١٠	—	—
١	٣	—	—	١	٣	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
١٠	—	٤٥	—	٣	—	٥	—	٤	—	١	—	٢	—	—	—
٣٢	١	١٥	—	١٤	—	٣	١	—	—	—	—	—	—	—	—
٧٠	—	٧٠	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٢١	—	٢١	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٦٦	—	٩٢	—	—	٥	٦	٥	٥	—	٥	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	١	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
١٣	—	١٣	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

(تابع) التعليم الموسيقى فى غير المدارس

المحافظة أو المديرية	عدد الفرق	الجنسية	عدد المعلمين: جملة	ذكور	إناث	عـــدد الذين: جملة: جملة	ذكور	إناث	موسيقى شرقية: ذكور	إناث
أسوان	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
أسيوط	٥	مصريون	٥	٥	—	١١٧	١١٧	—	٩٠	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
بنى سويف	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
جرجا	١	مصريون	١	١	—	٢٢	٢٢	—	٢٢	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الجيزة...	١	مصريون	٢	٢	—	١٧	١٥	٢	١٥	٢
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الفيوم	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
قنا	١	مصريون	١	١	—	٢٢	٢٢	—	٢٢	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
المنيا	٤	مصريون	٥	٥	—	١٠٨	١٠٨	—	٣٦	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
جملة عمومية	٤٥	مصريون	٥٩	٥٨	١	٩٥١	٩٠٤	٤٧	٦٠٠	٣٦
		أجانب	١٤	١٣	١	١٢٠	١١٦	٤	١	—
		جملة	٧٣	٧١	٢	١٠٧١	١٠٢٠	٥١	٦٠١	٣٦

(أندية وفرق موسيقية)

يتعلمون		نوع الآلات المستعملة وعدد متعلمي كل نوع منها													
موسيقى غربية		موسيقى نحاسية		بيانو		كنجه		عود		قانون		أنواع أخرى		نوتة وأغاني وموشحات	
ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٢٧	—	١١٧	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	٢٢	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	٨	—	٧	٢	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٢٢	١	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٧٢	—	١٥٨	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٣٠٤	٢	٦٣٤	—	٣٠	١٧	١١٠	٨	٥٩	٧	١٢	—	٤٤	١٠	١٥	٥
١١٥	٤	١٥	—	٦٩	٣	١٧	١	—	—	—	—	٣	—	١٢	—
٤١٩	٦	٦٤٩	—	٩٩	٢٠	١٢٧	٩	٥٩	٧	١٢	—	٤٧	١٠	٢٧	٥

برنامج مجمل لدروس الموسيقى

بمدارس رياض الأطفال والسنة الأولى بالمدارس الابتدائية

خير مايتبع فى التربية الموسيقية الطريقة الاستنباطية ، فلا تلقى المعلومات للطفل إلقاء ثم يطلب إليه استظهارها بل يجب أن يعالجها بنفسه ، وأن يتدرج فى إدراكها تدرجا منطقيا حتى يصل إلى النتيجة . وبهذا يقضى على طريقة الاستظهار الآلى، وتتنبه روح الطفل ويزيد شغفه بالدرس ، وتبعث فيه هذه الطريقة سرورا بالموسيقى وبسماعها، وهذا أهم ماترمى إليه دروس التربية الموسيقية .

رياض الأطفال

السنة الأولى

(أربعة دروس فى الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

١ — موسيقى اللعب — حركات الطفل فى ألعابه تكون مصحوبة بنغمات وأصوات، والطفل بفطرته يميل إلى الجمع بين الإيقاع واللعب، ومثل الطفل فى ذلك مثل الشعوب الفطرية التى لاتعرف الموسيقى إلا متصلة بحركة الإيقاع، وهذه هى بداية درجات الفن التى يجب ألا تتخطاها فى الأطفال. فعلى معلمة الموسيقى تنظيم حركات الأطفال تنظيما موسيقيا،وأن تختار لهم من الألعاب مايصلح لمتابعته بالموسيقى.

٢ — أغانى اللعب — وكذلك يتحد اللعب هو والغناء بالطريقة المتقدمة نفسها،فتغنى الأطفال من حين لآخر فى أثناء السير أغانى وأناشيد صغيرة مع قيامهم بعمل حركات بأيديهم أو بأجسامهم توافقها ، أو بالدق على آلات صغيرة كالدفوف والمثلثات والصاجات وغير ذلك . وإنه لعجيب مايشاهد فى أصغر الأطفال من دقة متابعتهم الإيقاع الموسيقى .

تنبيه — يراعى فى تدريس الموسيقى فى هذا العام ١٩٣١ — ١٩٣٢ للسنة الثانية والثالثة من رياض الأطفال وللسنة الأولى الابتدائية التمشى مع التلاميذ من مقرر السنة الأولى من الرياض والتوسع قليلا قليلا بما يلائم قوة التلاميذ والسير بهم وفقا لهذا البرنامج

ونجاح هـذه الدروس محقق، لأنها تملأ حياة الطفل سرورا وهنا يكسب أول معرفته لمقاطيع الألحان والايقاع دون شعوره بذلك .

٣ — أغانى العمل — طبيعة الطفل فى المرحلة الأولى من الموسيقى تضطره إلى الغناء فى أثناء العمل. وذلك الغناء إنما هو سلم صغير يكرر نفسه دائما، وعدد نغماته محدود جدا، فاذا ما ألقينا أمام الطفل أنشودة يوافق إيقاعها العمل فسرعان ما يرتجل الطفل نفسه مثل هذه الأغانى بتعبيره عما يفعله بكلمات ملحنة، وبذلك تكون قد تحققت فكرة هامة، هى أن الفن والحياة يندمج أحدهما فى الآخر، إذ يشعر الطفل بالفن شعورا لا يمكن أن يكون أقوى منه .

٤ — تربية حاسة السماع — يجب أن تكثر المربية فى السنة الأولى من الرياض من إنشاد أغنيات أو عزف ألحان دون أن تطلب من الأطفال ترديدها ، وذلك لتربى فيهم حاسة السماع .

ولما كان السماع يتطلب السكون وعدم الحركة مع شدة الانتباه ، والطفل لا يمكنه الاستمرار طويلا فى الانتباه، وجب ألا تكون هذه المقطوعات التى تلقيها المعلمة أمام الأطفال طويلة .

٥ — تهذيب مخارج الألفاظ — يجب فى كل ما ينطق به الطفل أو يتغنى به شدة الاهتمام بصحة مخارج الألفاظ، إذ لا يوجد بين مواد الدراسة مادة أنفع من الموسيقى لتربية الجهاز الصوتى. وتربية الجهاز الصوتى وتهذيب مخارج الألفاظ يتبع التربية الكاملة للانسان ، ولهذا كان واجب معلمة الموسيقى الاهتمام بطرق الكلام من أول حلقات الدراسة إلى آخرها .

السنة الثانية

(ثلاثة دروس فى الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

١ — التمرين على فهم الموسيقى — إلى جانب الاستمرار فيما تقدم ذكره فى برنامج السنة الأولى مع التدرج فيه دائما ، تقوم معلمة الموسيقى فى السنة الثانية بتمارين من شأنها تدريب الأطفال على فهم الموسيقى. ومعنى الفهم هنا شىء مبدئى وهو مجرد استطاعة الطفل الاحتفاظ بلحن مؤلف من ثلاث نغمات أو أربع عند أول سماعه له مع تمييز إيقاعه . ويمكن اختبار ذلك الاستعداد بأن يطلب منه إعادة ذلك اللحن بالغناء وإعادة الايقاع بالتصفيق أو الدق بالأرجل أو بالسير .

٢ — اختبار استعداد الأطفال الموسيقى وتقويته — تعزف المعلمة أمام الأطفال لحنا (لاتعرفه الأطفال) وتتوقف عن العزف قبل انتهاء اللحن بنغمة واحدة تكون أساس السلم المؤلف منه هذا اللحن . ويلاحظ أن تكون النغمة التى وقفت عندها المعلمة هى السابقة للنغمة الأساسية، ثم تطلب إلى كل من الأطفال غناء هذه النغمة الأخيرة ، والغالب أن يقع أكثرهم على النغمة الصحيحة من أول مرة ، وبعضهم (وهم الأقل استعدادا للموسيقى) لايعرفونها إلا بعد مرتين أو ثلاث .

كذلك يمكن أن تقوم المعلمة بتمرينات موسيقية من شأنها تقوية استعداد الأطفال الموسيقى كأن تعزف لحنا صغيرا ثم تطلب إليهم أن يرددوه، وعند انتهائهم منه ينتظرون بقدر سكتة معلومة (مسافة ضربتين باليد مثلا) ثم يأخذون فى ترديد اللحن من جديد . ويمكن المضى فى هذا التمرين بأن يطلب إلى الأطفال زيادة زمن السكتات بقدر مسافتين أو ثلاث مسافات، وأن يحسبوا ذلك بضربات أيديهم أو أرجلهم أو بطريق السير فى أثناء العزف والوقوف فى أثناء أزمنة السكتات .

ومثل هذا التمرين مع تقويته لاستعداد الأطفال الموسيقى يضطرهم إلى شدة الانتباه وقت إلقاء الدرس.

٣ — فرقة الأطفال (الباند) — جاء فى برنامج السنة الأولى ذكر بعض الآلات التى يستعملها الأطفال فى إظهار الايقاع والتعبير عنه . وعلى معلمة الموسيقى بالسنة الثانية أن تصعد بتلك الفكرة على التدريج ، فتوجه الأطفال إلى وجوب اتصال بعضهم ببعض عند استعمال تلك الآلات ، ثم تساعدهم بعد ذلك على تكوين فرقة صغيرة منهم .

ولما كان فى هذا ما يتجه بالأطفال إلى ناحية الموسيقى العملية، وجب الاستفادة بهذه الفرصة وإرشاد الأطفال إلى تمييز الأوزان المختلفة. كما أنه يمكن الاستفادة بتلك الفرصة إلى أبعد من ذلك، بأن تعزف المعلمة قطعة لايعرفها الأطفال وانما يتابعون ميزانها بالدق على آلاتهم . وليكن هذا الميزان $\frac{3}{4}$ مثلا، ثم تنتقل المعلمة بجاءة إلى عزف قطعة تعرفها الأطفال ، بشرط أن تكون من نفس هذا الميزان ، وتكرر عزفها حتى تتبين من وجوههم أنهم تعرفوها . وبهذه الطريقة يستطيع الأطفال تمييز أوزان الأغانى التى يسمعونها ، غير أنه يجب أن تكثر المعلمة من عزف قطع لا يعرفها الأطفال، وتقلل من عزف القطع التى يعرفونها ، إذ فى عزف هذه الأخيرة ما يشل قوة الانتباه فيهم إلى حد ما .

٤ — مبادئ الصولفيج — ومن منتصف هذه السنة (السنة الثانية) تأخذ المعلمة فى تلقين الأطفال مبادئ الصولفيج غير ملتجئة فى ذلك إلى التدوين الموسيقى المعروف، بل متبعة الطريقة الحديثة الخاصة بالأطفال، والمسماة (القرار دو) ، وفيها التعبير باليد عن النغمات السبع المؤلف منها السلم الموسيقى .

(وسيقوم التفتيش الموسيقى بالوزارة بشرح هذه الطريقة لمعلمات الموسيقى وملاحظتهن فى استعمالها) .

السنة الثالثة

(ثلاثة دروس فى الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

إلى جانب الاستمرار فيما تقدم ذكره فى برنامج السنتين الأولى والثانية من أغانى الألعاب والتمرينات الموسيقية الأخرى مع التدرج فيها دائماً ، يجب الاهتمام فى هذه السنة بوجه خاص بما يأتى :

١ — الصولفيج والغناء — يجب أن يكون الصولفيج والغناء أهم النواحى التى تهتم بها معلمة الموسيقى فى هذه السنة، متبعة فى ذلك طريقة (القرار دو) التى سبقت الاشارة إليها . ويجب تدريب الطفل على معرفة المسافات المختلفة بين نغمات السلم الموسيقى، حتى يصبح فى مقدوره تمييزها عند سماعه إياها أو غنائها بمجرد إشارات اليد الدالة عليها .

كل هذا دون أن يعرف الطفل طريقة التدوين الموسيقى المتداولة .

٢ — فرقة الأطفال (الباند) — كذلك يجب التوسع فى الفرقة الموسيقية للأطفال كثيرا عما كانت عليه قبل، وأن تدرب الأطفال على رياسة تلك الفرقة بالتناوب (لا أن يقتصر فى رياستها على طفل معين) وذلك بعد تلقين الأطفال طريقة إدارة الفرق ومعرفتهم كيفية التعبير فيها باليدين عن أهم الأوزان الموسيقية . ويجب الانتباه إلى ضرورة استعمال الطفل اليدين معا عند رياسته الفرقة منذ أول مرة.

٣ — قوة الابتكار — تختار المعلمة أية جملة قصيرة مكونة من خمس كلمات أو ست وملحنة تلحينا سهلا جدا لا تعرفه الأطفال ، ثم تعزفه المعلمة أمامهم، وقبل الانتهاء منه أى بعد عزف أربع كلمات مثلا تتوقف عن العزف وتطلب إلى الأطفال إتمامه من تلقاء أنفسهم على نفس الايقاع السابق . وبمثل هذا التمرين تتربى قوة الابتكار فيهم .

٤ — دقة الملاحظة — يغنى الأطفال لحنا ما ، وتعزفه معهم المعلمة ثم تطلب منهم أن يتوقفوا عن الغناء حتى تعزف على البيانو بعض ألحان أخرى، طالبة إليهم الانتباه جيدا حتى إذا عادت فى عزفها إلى اللحن القديم وجب عليهم أن يبدءوا بالغناء من جديد (من تلقاء أنفسهم) .

مثل هذا التمرين فضلا عما فيه من حمل الأطفال على الانتباه للدرس يساعدهم على تربية آذانهم وعلى دقة الملاحظة ، ولا سيما إذا اجتهدت المعلمة فى أن تعزف ألحانا قريبة جدا من اللحن الأصلى .

المدارس الابتدائية

السنة الأولى

(درسان فى الأسبوع)

١ — التدوين الموسيقى — يبدأ أول مرة بتدريس علم تدوين النغمات للأطفال ، ولكن يجب أن يكون ذلك بعيدا عن كل تعقيد ، فيبدأ بتعليم التدوين بالنغمات المتساوية القيمة سواء أكان ذلك فى الأصوات أم فى السكتات ، ويكون ابتداء هذا التعليم بأسهل طريقة ، بأن يطلب إلى الأطفال التصفيق مبينين ميزان اللحن ، ثم يقترح عليهم التعبير عن كل تصفيقة بكتابة نقطة ، وأن يعبر عن حركة نزول اليد بخط رأسى يبتدئ من النقطة ، وهكذا يدوّن الطفل بنفسه تصفيقات الضرب الذى يسمعه ، وبهذا نصل به دون أن يشعر إلى التدوين الموسيقى وهو لا يعرف فى هذا كله مسميات هذه النغمات المدونة ، وهكذا يتدرج المعلم مع الأطفال شيئا فشيئا بطريقة منطقية حتى يدخل فى صميم هذا العلم .

٢ — الصولفيج والغناء — يجب أن يظل الصولفيج والغناء الناحية الهامة فى الدروس الموسيقية فى هذه السنة مع التدرج إلى الانتقال لتلقينها على أساس التدوين الموسيقى المألوف (بدلا من طريقة القرار دو التى سبق استعمالها فى الرياض) .

٣ — الابتكار الموسيقى — يجب على المعلم أن يعنى عناية خاصة بهذه الناحية ، فيأتى بقطعة من الشعر يشرحها للأطفال ، ثم يسأل عمن يستطيع أن يغنى هذه الأبيات على الصورة التى يجب أن تكون عليها . وسيحاول كل منهم إجابته إلى طلبه ، فتفشل محاولات بعضهم ، ويساق بعضهم إلى أغانى معروفة ، بينما يوفق آخرون إلى ابتكار ألحان جديدة قد تصل إلى درجة جديرة بالاعجاب .

ويمكن كذلك تهذيب قوة الابتكار الموسيقى بأن يعطى المعلم أول نغمات لحن ثم يطلب إلى الأطفال إتمامه بالنسج على منواله . ولما كانت هذه الطريقة صالحة جدا للتمييز بين الأطفال ذوى الاستعداد الموسيقى وضعاف هذا الاستعداد ، وجب توجيه العناية إلى هؤلاء الضعاف ودوام توجيه الأسئلة إليهم .

وعلى المعلم أن يظهر للأطفال دائماً مقدار صلاحية ألحانهم التى يبتكرونها لطبيعة الشعر ، وإلى أى حد تمشى روح الموسيقى مع معنى الشعر ، حتى يفهم الأطفال من تلقاء أنفسهم أن الموسيقى وحدها لغة ، لها طريقة تعبيرها الخاص ، ويمكن أن يستغنى بها عن الكلام .

٤ — الآلات الموسيقية والفرق المدرسية — بعد أن ترك الطفل الآلات الموسيقية الصغيرة التى كان يستعملها فى رياض الأطفال ، وجب على المعلم عند دخوله المدرسة الابتدائية أن يهديه إلى الآلات الموسيقية الحقيقية . ولما كان تعليم العزف على هذه الآلات تعليما اختياريا خارجا عن جدول الحصص إذ تتبع فيه طريقة التدريس الانفرادى ، وجب أن تكون من تلاميذ كل مدرسة ابتدائية فرقة موسيقية للعزف . ويجب أن يكلف أفراد هذه الفرقة استحضار آلاتهم الموسيقية معهم إلى الفصول فى حصة الموسيقى . ولذلك مزايا عدة ، إذ يزيد الدرس حياة ، كما أنه يؤثر فى الأطفال الذين يميلون إلى موسيقى العزف أكثر من ميلهم إلى الغناء أو العلوم الموسيقية ، هذا إلى أنه يتيح للعلم فرصة شرح الآلات للأطفال وكيفية صناعتها واختصاصها .

تقـــرير
بشأن حالة الموسيقى بالمدارس الأميرية
مقدم من الدكتور محمود أحمد الحفنى

كان التعليم الموسيقى منحصرا فى بعض المدارس ، مقصورا على العزف ، غير مقرر فى برنامج الدراسة ، وكان يسير سيرا مطلقا غير مقيد بنظام أو خاضع لإشراف معين . وقد أدى ذلك إلى تناقض طرق تدريس هـذا الفن وعدم اتصال حلقاته بمـا يضمن إثمـاره إثمـارا حسنا ، وإنتاجه إنتاجا مفيداً . فلمـا عنيت الوزارة بأمر هـذا النوع من التعليم وفكرت فى تنظيمه وإدخاله تدريجيا فى برنامج الدراسة بدئ بتنفيذ ذلك خلال العام الدراسى ١٩٣١ — ١٩٣٢ على الوجه الآتى :

أولا — المدارس التى أدخل التعليم الموسيقى فى برنامجها :

(ا) رياض الأطفال المستقلة بالقاهرة والاسكندرية ، وعددها ٦ وعدد تلاميذها ١٠٦٦

(ب) رياض الأطفال الملحقة بمدارس البنات الابتدائية بالقاهرة والاسكندرية ، وعددها ٩ وعدد تلاميذها ٦٨٥

(ج) مدارس البنات الابتدائيـة بالقاهرة والاسكندرية على أن يبدأ بالسنة الأولى هـذا العـام ويتدرج فى التوسع فى ذلك سنة بعد أخرى ، وعدد تلك المدارس ١٢ وعدد تلميذاتها اللاتى يشملهن التعليم الموسيقى فى السنة الأولى ٦١٥

ثانيـا — المدارس التى أدخل جزء من التعليم الموسيقى فى برنامجها وبقى جزء آخر خارج البرنامج :

(ا) مدارس البنين الابتدائية بالقاهرة وضواحيها وقد نفذ بالسـنة الأولى من هذه جزء كبير من النظام الموسيقى الجديد .

(ب) مدارس البنين الابتدائية بالجهات الأخرى ، وهذه أقل تتبعا لخطا هذا التطور الجديد لعدم توافر الأسباب المساعدة على ذلك .

ثالثـا — مدارس لا تزال تسير فيها الفرق الموسيقية على النظام المطلق القديم ، لأن خطا التدرج فى اتصال أنظمة التعليم الموسـيقى المنشأة حديثا بمدارس الوزارة لمـا تدركها بعـد (كالمدارس الثانوية) وهذا لم يمنع من إمدادها آنا فآنا بالارشاد والأنظمة المرغوب فى اتباعها .

وضماناً لحسن تطبيق الخطة التى رسمتها الوزارة للمدارس التى أدخل التعليم الموسيقى أوجزء منه فى برنامجها، عقدت الوزارة امتحانا على دفعتين قبل بدء العام الدراسى ١٩٣١ — ١٩٣٢ لاختبار المعلمات المطلوبات لرياض الأطفال ومدارس البنات . كما راعت فى اختيار من وكل إليهم أمر التعليم الموسيقى بمدارس البنين الابتدائية أن يكونوا من بيئات مدرسية ، لأن هذا من مستلزمات إدخال أى فن يراد إضافته إلى برامج التعليم .

وكان عماد هذه الثقافة الموسيقية فى المشروع الجديد الغناء والأناشيد فالآلات وما يتبعها . وسنقصر الكلام على المدارس التى بدئ فيها بتطبيق هذا المشروع من أوائل شهر نوفمبر سنة ١٩٣١ ونوجز ذلك فيما يلى :

الأناشيد

منذ عنى بتنظيم تعليم الأناشيد بمدارس الوزارة روعى فى ذلك إدخال التجديد فيها بتطبيق ما لا مانع من اقتباسه من الأساليب المتبعة فى المدارس الأوربية ، من غير فقدان الصبغة القومية لألحان تلك الأناشيد ، ومع التزام ملاءمتها للبيئة المدرسية ، واتخاذها الوجهة التعليمية البحتة ، علما بأن هناك فرقا بين الألحان التى توضع لعامة النـاس والتى توضع للتلاميذ . فان كثيرا من التآليف الموسيقية التى توضع للعـامة ولأغراض خاصة كالطرب والسمر عند ما تستعمل فى بيئتها تكون شائقة ذات مسحة خاصة من الجمال ، ولكنها عند ما تستعمل فى المدارس تبـدو سقيمة معتلة ، إذ تفقد طلاوتها الأولى ، وتكون مجردة من كل معنى أو شعور ، غير ملائمة على الاطلاق للتعبير عن معانى الكلام وترجمة ما فيه من المشاعر .

وكان من بين ما بدئ به من التجديد فى الأناشيد أن بدئ باستعمال طريقة الأناشـيد المزدوجة فى النغم (البوليفونى) . وقد اتضح أن تلاميذ المدارس المصرية الذيـن أدخل هذا التجديد فى دراستهم الخاصة بالأغانى ليسوا أقل استعدادا من غيرهم لقبول هذا النظام ، كما تبين صلاحية هذه الطريقة الجديدة وحسن أثرها فى تشويق التلاميذ وتحبيب هذا النوع من الموسـيقى (الأغانى) اليهم . وقد اتخذت كل مقطوعة غنائية وجهتها الخاصة من حيث مناسبة النغم والميزان الموسيقى لمعانى ألفاظها وميزانها الشعرى . ولا بد من أن نذكر هنـا أن الملاحظات الخاصة بتلك الأغانى المدرسـية قد اكتسبت بالتجربة والخبرة والاتصال الوثيق ببيئة التلاميذ على اختلاف مداركهم وأعمارهم ومعرفة الروح التى هم أكثر ميلا لها واستعدادا لقبولها .

ولم يقتصر تعليم الأناشيد على ذوى الأصوات المنتقاة ، بل شمل جميع تلاميذ الفرق وتلميذاتها . وعلاوة على ذلك أن الأناشيد القومية — حتى فى المدارس الابتدائية التى لم يتعد مشروع التعليم الموسيقى السنة الأولى

بها — لم يقصر تعليمها على الفرق التى تدرس الأناشيد، بل شمل جميع تلاميذ المدرسة حيث يتغنون بها عند بدء يومهم المدرسى أو انتهائه .

وعلى الرغم من قصر المدة التى اتبع فيها هذا النظام، وصلت المدارس فى هذا النوع من التعليم الموسيقى إلى درجة مرضية .

الغنــاء الصولفائى

أدخل الغناء على طريقة "القرار دو" (Tonic Solfa) التى ابتدعها فى التعليم الموسيقى "جون كرون" (John Corwen)، وذلك لملاءمتها جد ملائمة مدارس الأطفال . وقد جربت فوجدت من السهولة بحيث تجعــل الأطفال قادرين على الغناء تحت تأثير شعورهم بالمقام الموسيقى الذى يعــبر عن بعض العواطف، كالهدوء أو النشاط أو الرجاء أو القوة ... ... الخ. ومن الغريب أنها أنتجت نتائج سريعة، إذ أنه فى أقل من ثلاثة أشهر فى حصة واحدة فى الأســبوع أمكن الأطفال غناء قطع تشتمل على درجات عدة ودواوين مختلفة بمجرد النظر إليها مكتوبة على السبورة أو غيرها، كما أمكنهم غناء تمرينات غير مكتوبة، وذلك بمجرد النظر إلى بعض إشارات باليد من المعلمة دالة على الشعور التأثيرى الخاص بكل درجة صوتية. و بالعكس أمكنهم تسمية الدرجة الصوتية بمجرد سماعها من الآلة الموسيقية أو من الصوت الانسانى مثلا، وكذا الدلالة عليها باشارة اليد الخاصة بها . فتكون الحالة الأولى بمثابة القراءة والثانية بمثابة الاملاء .

الايقــاع

وقد روعى التوسع فى الطريقة المذكورة بادخال كل ماألحق بها من الوسائل التعليمية الخاصة بالتدرج مع مدارك الأطفال ، ولا سيمـا ما يختص بالايقاع والتعبير عنه بألفاظ معينة . وهى الطريقة التى ابتكرها "ايميه بارى" (Aime Paris) الفرنسى والتى سمــاها "لغة الايقاع" (Langue de Durée) .

فــرق الأطفــال

و بمناسبة التكلم على الايقاع رؤى إدخال بعض الآلات الايقاعية كالمثلثات والدفوف الخ فى الدروس الموسيقية الخاصة بالأطفال، سواء أكانت مصحوبة بالغناء أم غير مصحوبة، وذلك تحبيبا لهم فى الدروس وجعلها مشوقة بقدر الامكان . فتكونت لذلك فرق إيقاعية (Percussion Bands) تعزف بآلاتها مسايرة لنغمات بعض الألحان، موزعة آلاتها على أجزاء اللحن المختلفة على حسب مايوحى به كل جزء من معنى أو شعور

خاص. فتتربى فى الأطفال عن غير قصد خاصة تحليل الألحان إلى جمل وعبارات لكل منها تأثير خاص به. وقد وجد أن أقرب الألحان إلى نفوسهم الألحان المصرية الصبغة أو الشرقية الأصل ويتجلى أثر ذلك واضحا من مقارنة الزمن الذى يستغرقه إدراك الروح الايقاعية للحن شرقى بالزمن الذى يتطلبه لحن غير شرقى. فهم أسرع إلى إدراك اللحن الأول إذا تساوى اللحنان فى الصعوبة .

التمرين على فهم الموسيقى

هذا وقد اشتمل البرنامج على تقوية الاستعداد لفهم الموسيقى فى الأطفال ، سواء من الوجهة الصوتية أو الايقاعية ، كمطالبتهم باستعادة الدرجات الصوتية لأى لحن بالغناء وإعادة إيقاعه بالتصفيق مثلا .

الابتكار الموسـيقى

قد اشتمل البرنامج على التمرين على الابتكار الموسيقى على أسهل وجه ، كمطالبة الأطفال باتمام لحن حذف من آخره درجة صوتية أو درجتان .

الألعاب الموسيقية

وقد أدخل بعض الألعاب التى تتفق حركاتها هى والموسيقى ممثلة بذلك بعض مايجرى فى الحياة العملية على نحو يدعو إلى السرور والابتهاج .

كما اشتمل البرنامج على غير ذلك من فروع التربية الموسيقية .

وخلاصة القول أنه لم يدخر جهد فى إدخال أحدث النظم وأكثرها انطباقا على قواعد التربية والاستفادة من تجربة تلك النظم فى البيئة المصرية ، بتوجيهها إلى ناحية خاصة بمدارك تلك البيئة مع التصرف فيها بما يلائم استعدادها ، لتنتج أحسن ماينتظر الحصول عليه من النتائج .

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية
والسكرتير العام للؤتمر
دكتور محمود أحمد الحفنى

فبراير سنة ١٩٣٢

٥ — لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات

التقرير العـام

عهد إلى لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات فى النظر فى المسائل الآتية والاجابة عنها :

١ — إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التى تبحث فى تاريخ الموسيقى العربية .

٢ — ماخير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلميـة باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتـاريخ الموسيقى العربية ؟

٣ — إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوّراته فى العصور المختلفة .

٤ — إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان مانشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح ؟

٥ — ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟

٦ — إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟

وقد انتخبت اللجنة فى جلستها الأولى المنعقدة فى ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ بالاجماع الدكتور هنرى فارمر رئيسا والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى سكرتيرا ، وعقدت اللجنة ثمانى جلسات عامة وست جلسات فرعية ، وتتشرف اللجنة بأن تقدم للؤتمر تقريرها الآتى للموافقة عليه :

المسـألة الأولى (إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التى تبحث فى تاريخ الموسيقى العربية) :

لقد أعارت اللجنة هذا السؤال عناية كبيرة ، ورأت منذ بدء عملها ضرورة زيارة دار الكتب ، فندبت لجنة فرعية لذلك مؤلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى والسيد حسن حسنى عبد الوهاب ، فبحث حضراتهم عن المخطوطات والكتب المطبوعة التى فى دار الكتب ، وتفضلت دار الكتب فأعارت بعضها للمعهد لتستعين به اللجنـة فى أعمالهـا ، واتخذت الوسائل أيضا للحصول على كشف تام بالكتب المتعلقة بالموسيقى العربية فى دار الكتب ، وقد تسلمت اللجنة هذا الكشف فأفادها كثيرا فى عملها .

كذلك اعدّ كل من الدكتور فارمر ، والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى ، والكولونيل بيزنتى ، كشوفا بالكتب المطبوعة . و بعد مراجعتها ودرسها ترى اللجنة من واجبها أن توصى بما يأتى :

(ا) ترى اللجنة أن فى استطاعة أعضائها إعداد كشوف أوفى وأكثر وضوحا من هذه بعد عودتهم إلى أوطانهم وتمكنهم من الاستعانة بما لديهم من كتب ووثائق . وقد طلبت من حضراتهم أن يعدوا كشوفا مشروحة بالكتب المطبوعة ، وأن يرسلوا ما كان منها باللغات الأوربية إلى الدكتور هنرى فارمر رئيس اللجنة ، وما كان منها باللغة العربية إلى الأستاذ محمد كامل حجاج أفندى سكرتيرها على أن يعد حضرتاهما كشوفا نهائية مما يجتمع لديهما من المؤلفات الغربية والشرقية ، ويرسلاها إلى السكرتير العام للمؤتمر .

(ب) إن اللجنة تعلم أن بعض الكتب الواردة فى الكشوف المقدمة لها إما من نوع قد فقد فائدته بمرور الزمن ، وإما من نوع يخطئ فهم الموسيقى العربية وتاريخها ، ولكنها مع ذلك تشعر بأن جميع هذه الكتب يحسن إدماجها فيما يعد من الكشوف ، لأنها تظهر تقدم المؤلفين الموسيقيين فى درس هذا الفن . وهذا هو السبب الذى حمل اللجنة على أن توصى باعداد كشوف مشروحة حاوية الملاحظات الوافية عن محتوياتها .

المسألة الثانية (ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية) :

رأت اللجنة أن الضرورة تقضى بأن تتوسع بعض التوسع فى هذا الموضوع لفائدة المهتمين بدرس تاريخ الموسيقى العربية . وهى تدرك أن الدرس يجب ألا يقتصر على المؤلفات ، بل يجب أن يتناول أيضا الصور والنقوش والايقونات والآلات الموسيقية المحفوظة فى المتاحف .

إن الوثائق المخطوطة سيعنى ببحثها عناية تامة عند الكلام على السؤال الرابع . اما الصور والنقوش والايقونات فان لها شأنا خطيرا فى درس تاريخ الموسيقى ، لأننا نجد بينها أدلة مصورة على سير الموسيقى العربية فى مضمار التقدم تؤيد فى بعض الحالات ما تشتمل عليه المخطوطات .

لذلك ندبت اللجنة الدكتور فارمر ليقوم بزيارة دار الآثار العربية مستصحبا كاتب اللجنة لدرس ما قد يوجد فيها من ذلك . وقد كرر جنابه زيارته إياها ، وزار أيضا المتحف المصرى ، وكانت نتيجة هذه الزيارات أنه عثر بين الصناعات الفنية على نحو ١٢ رسما يرجع تاريخها إلى القرن الرابع للهجرة وما يليه ، تحتوى على صور

موسيقيين وآلات موسيقية ، ومن هذه اللوحة الخشبية الشهيرة التي توجد صورة منها في متحف معهد الموسيقى الشرقى وقد أوصى بعمل صور فوتوغرافية لهذه التحف جميعا ، ولذلك قررت اللجنة ما يلى :

(أ) لما كانت الايقونات والصور والنقوش ذات أهمية كبيرة تساعد على دراسة تاريخ الموسيقى ، فاللجنة توصى بدرس ما فى المعارض التاريخية والمتاحف من الصناعات الفنية كافة مثل الأوانى المعدنية والزجاج والخزف والعاج وأشغال الحفر فى الخشب والكرنيش والنسيج ، والسعى للحصول على صور (فوتوغرافية) لما قد تحتويه من صور الموسيقيين أو الآلات الموسيقية ووضع فهرس لها وحفظها فى دار الكتب .

(ب) أن يعنى بدرس المخطوطات المصورة للغرض نفسه .

أما فيما يتعلق بخير الوسائل لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية لتسهيل درس أطوار تاريخ الموسيقى العربية دراسة علمية صحيحة فقد أعارت اللجنة هذا الأمر عناية خاصة ، وهى توصى بما يلى :

(أ) ترجمة كتاب الدكتور فارمر المسمى تاريخ الموسيقى العربية المطبوع فى لندن سنة ١٩٢٩ لأنه من أهم الكتب فى بابه .

(ب) توصى اللجنة بأن يتخذ كتاب الموسيقى الشرقية لمؤلفه محمد أفندى كامل حجاج المطبوع بالاسكندرية سنة ١٩٢٤ كتابا للتدريس إلى أن يوضع مؤلف آخر أكبر منه وأوفى .

(ج) ترى اللجنة أن من المرغوب فيه وضع مؤلف مستمد من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى والفهرست لابن النديم فى تاريخ فن الموسيقى حتى القرن الثالث للهجرة ، بحيث يحتوى على تواريخ المغنين والعازفين والملحنين والمؤلفين فى الموسيقى خلال هذا العصر الذهبى الذى ازدهرت فيه الموسيقى العربية . وذلك لاعتقادها أن مؤلفا كهذا يشيد بذكر الموسيقى العربية الغابرة قد يشجع أبناء هذا العصر على النسج على منوال أسلافهم الأماجد .

(د) لاحظت اللجنة أن هناك اقتراحا بانشاء متحف للآلات الموسيقية تحت السؤال الثامن من برنامج أعمال لجنة الآلات الموسيقية . ولما كانت لجنتنا هذه قد ندبت خصيصا لبحث المسائل المتعلقة بتاريخ الموسيقى العربية والمخطوطات ، ولما كان بعض أعضائها قد اختص بدرس تاريخ آلات الموسيقى العربية ، لذلك فاللجنة توصى بأن يوجد ارتباط وثيق بين اللجنتين فيما يتعلق بهذا الموضوع .

(هـ) توصى اللجنة بأن يدمج تاريخ الموسيقى الشرقية وبخاصة الموسيقى العربية فى برنامج التدريس فى معهد الموسيقى الشرقى وأمثاله من المعاهد .

المسألة الثالثـة (إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة) :

لقد عرضت على اللجنة الرسالتان الواردة إحداهما من الدكتور سالم من دمشق، والأخرى من الأستاذ أحمد أفندى أمين الديك بمصر، عن تاريخ السلم الموسيقى، فرأت اللجنة أن الأولى منهما تتناول الموضوع من وجهة إجمالية عامة، تجعلها ليست ذات قيمة تذكر فى أبحاثها، مع شكرها للمؤلف على مساعدته .

أما الثانية فهى رسالة ذات قيمة عظيمة، ولكن لما كان معظمها جداول رياضية غير مصحوبة بشرح يذكر أو تفاسير تاريخية، فاللجنة مع شكرها للمؤلف على هذه الرسالة المفيدة تأسف لعدم استطاعتها استعمالها فى تقريرها هذا .

وقد تطوع الدكتور فارمر بوضع تقرير عن تاريخ السلم الموسيقى وهو ملحق بهذا التقرير .

المسألة الرابعـة (إحصاء أهم المخطوطات العربيـة التى تبحث فى الموسيقى مع بيان مانشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح) :

قدمت إلى اللجنـة فى اجتماعاتها كشوف بالمخطوطات التى فى المكاتب المختلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى والأستاذ سالازار . كذلك وجه البارون كارادى فو والسيد حسن حسنى عبد الوهاب والأستاذ زامبييرى نظرها إلى طائفة أخرى . وقد فحصت اللجنة عن جميع هذه وتناقشت بشأنها .

وأعلن الأستاذ سالازار أن الحكومة الاسبانيـة مستعدة لأن تهدى إلى الحكومة المصرية صورا فوتوغرافية للخطوطات التى فى مكاتب إسبانيا التى تعتبرها اللجنة ذات فائدة .

كذلك صرح الأستاذ زامبييرى بأن جمعية الموسيقيين الايطاليين مستعدة لأن تقـدم كشوفا بالكتب والمخطوطات التى فى مكتبة الفاتيكان .

وقدم الأستاذ نجيب نحاس إلى اللجنة مجموعة نفيسة من الصور الفوتوغرافية للخطوطات وهى تهدى إليه خالص شكرها على اهتمامه بهذه المخطوطات .

وقد أثمرت زيارات اللجنة الفرعية المشار إليها سابقا دار الكتب ثمـارا حسنة، وتفضلت دار الكتب فقدمت إلى اللجنـة فهرسا بالمخطوطات التى لديها . وقد تمكنت اللجنة الفرعية فى زياراتها هـذه أن تتعرف حقيقة بعض المخطوطات التى وقع خطأ فى وصفهـا، وأشار الدكتور فارمر أن أغلاطا كهذه توجد فى مكاتب أوربا، وضرب مثلا لذلك بكتابين فى مكتبة باريس نسبا إلى محمد بن زكريا الرازى، بينما أحدهما

هو فى الواقع كتاب الأدوار لصفى الدين، والآخر رسالة فى علم الأنغام لشهاب الدين العجمى . وذكر الأستاذ محمد كامل حجاج أفندى أيضا مثالا آخر، وهو أن كتاب الأدوار الذى فى دار الكتب وفى المعهد المنسوب إلى ابن سبعين هو فى الواقع لصفى الدين .

وإن اللجنة ترغب أيضا فى أن تذكر بأن الكتابين اللذين وضعهما الخليل بن أحمد أقدم مؤلفى العرب فى الموسيقى، واللذين كان يعتقد منذ زمن بعيد أنهما فى حوزة أحد الموسيقيين فى القاهرة، قد ثبت لها أن لا وجود لهما .

وقد اتخذت اللجنة القرارات الآتية :

(أ) اللجنة توصى على الرغم من إعداد الكشوف المطلوبة بوضع كشوف أخرى أكثر وضوحا وبيانا . وأن ذلك يستطاع إتمامه عند توافر المعلومات . لذلك طلب من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى أن يؤلف كل منهما بعد انتهاء المؤتمر كشوفا مرتبة بحسب الأقدمية التاريخية ومشروحة شرحا وافيا لتقديمها إلى السكرتير العام للمؤتمر .

(ب) إن المخطوطات التى طبعت قليلة جدا وهى مبينة فيما يلى :

(١) الرسالة الشرفية لصفى الدين عبد المؤمن . طبع خلاصة لها باللغة الفرنسية جناب البارون كارادى فو ، ولكن بدون المتن .

(٢) كتاب الموسيقى الكبير للفارابى . ترجمه إلى اللغة الفرنسية مع شرحه البارون دى ارلنجر ولكن بدون المتن .

(٣) رسالة فى خبر تأليف الألحان للكندى . هذه ترجمها إلى اللغة الألمانية الدكتور لاخمان والدكتور الحفنى مع شرحها ومتنها وصور عن أصلها .

(٤) كتاب النجاة لابن سينا . هذا ترجمه إلى الألمانية الدكتور الحفنى مع شرحه ومتنه .

(٥) لسان الدين بن الخطيب ورسائل مغربية أخرى عن الموسيقى . هذه ترجمها إلى الانجليزية مع متنها وشرحها الدكتور فارمر تحت عنوان (معلم عود مغربى قديم) .

وهناك ترجمات أخرى يقوم بها البارون دى ارلنجر لا يزال العمل جاريا فيها .

(ج) توصى اللجنة بوجوب الحصول على صورة فوتوغرافية لجميع المخطوطات العربية العامة عن الموسيقى ، وإيداعها دار الكتب أو مكتبة معهد الموسيقى الشرقى .

(د) توصى اللجنة أيضا بوجوب الحصول على صور فوتوغرافية لمخطوطات فارسية وتركية معينة، لان هذه المخطوطات بعد عهد صفى الدين لازمة لمعرفة تقدم نظرية الموسيقى العربية معرفة جيدة .

المسألة الخامسة (ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟) :

إن المخطوطات التى لم تطبع بعد هى كل ما لم يرد ذكره فى الجواب عن السؤال الرابع . وقد اتخذت اللجنة بعد درس الموضوع وتمحيصه القرارات الآتية :

(أ) توصى اللجنة بتأليف لجنة مطبوعات يكون عملها انتقاء المخطوطات العربية الأكثر أهمية والاشراف على إعدادها لطبعها وترجمتها .

(ب) أن يصحب كل متن كتاب تختاره اللجنة للطبع بصورة عن الأصل وشرح واف وبترجمته إلى إحدى اللغات الأوربية .

(ج) أن يطلب إلى الحكومة أن ترصد الاعتماد المالى اللازم لانشاء نواة كاملة للمؤلفات العربية فى الموسيقى النظرية ، ومساعدة أية جمعية أو أى فرد يقوم بطبع هذه المؤلفات .

(د) توصى اللجنة بأن المخطوطات الشعرية الموضوعة خصيصا للنوبات والطبوع وغيرها من أنواع الفن الموسيقى توضع أيضا موضع النظر لأجل طبعها، وخصوصا ما كان منها محتويا على تنوع فى الموضوعات غير مقصور على أغانى الحب . وذلك لأنها ترى أنه يجب أن يكون لدى الملحن العصرى أناشيد غير الأناشيد الغرامية ليعنى بتلحينها ووضع الأوزان الموسيقية لها .

(هـ) المؤلفات التى تبحث فى إباحة السماع وتحريمه ، وكذلك التى تبحث فى ترتيل القرآن الشريف ، يحسن أيضا طبع مايرى مفيدا منها لتاريخ الموسيقى فى الاسلام .

المسألة السادسة (إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟) :

يقول جناب البارون كارا دى فو فى الاجابة عن هذا السؤال إن للفنون الجميلة عند العرب منزلة كبيرة، ولها فى حياة جميع الشعوب التى تتكلم اللغة العربية أثر عظيم . وفى طليعة هذه الفنون فن الموسيقى ، ونظرا لما أعطاه علماء المسلمين فى العصور السابقة لهذا الفن من الأهمية والشأن ، ونظرا لأن الموسيقى العربية لا يمكن أن تتقدم وترقى الرقى المنشود ما لم يعرف تاريخ ماضيها معرفة جيدة عن طريق طبع المخطوطات ذات الشأن الخطير فيها ، لذلك فهو يعتبر أن طبع المخطوطات العربية القديمة أمر ضرورى جدا لا يمكن المغالاة فى تقدير أهميته .

ويقول الدكتور وولف إن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذى كان للموسيقى العربيـة على موسيقى العصور الوسطى فى غرب أوربا ، وإنه من الضرورى فهم الموسيقى العربية ليستطاع تقدير موسيقى العصور الوسطى . وبالاختصار إن ترجمـة المؤلفات العربية الخاصة بالموسيقى النظرية وطبعها لا تنحصر فائدته فى تسهيل فهم الموسيقى الشرقية ، بل يساعد أيضا على فهم الموسيقى فى كل زمان ومكان .

ويرى حضرة الأستاذ محمد أفندى كامل حجاج أن فائدة المخطوطات القديمة لا يختلف فيها اثنان ، ولا تحتاج إلى برهان ، لأنها تمكننا من معرفة الأدوار التى مرت بها الموسيقى العربية فى تقدمها وتطورها إلى أن وصلت إلى ماهى عليه الآن . وهى تساعدنا أيضا على معرفة ما كانت عليـه الموسيقى العربيـة فى زمن ازدهارها فى عهد هارون الرشيد ، وتمكننا من فهم كتاب الأغانى وحل بعض ألغازه . وعدا ذلك إن سـلم الموسيقى لا يستطاع فهمه تمـاما ما لم تدرس تطورات الموسيقى من عهد الخليل بن أحمد إلى الكندى إلى الفارابى إلى ابن سينا إلى صفى الدين إلى ابن غيبى وغيرهم .

الخاتمـــة

وإن رئيس اللجنة يرغب فى الختام أن يعرب عن خالص شكره لحضرات أعضاء لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات لمـا أبدوه من التعاون فى العمل ، وأن يسجل تقديره لخدمات الكاتب فؤاد أفندى مغبغب الذى ساعد اللجنة كثيرا فى عملها .

وإن عمل اللجنة لا بد أن يثمر ثمـارا صالحة وذلك لمـا حصلت عليه من النتائج ، وما أعربت عنه من التوصيات التى ترجو أن تنال موافقة المؤتمر بالاجماع .

وإننا بدون أن ندعى للجنتنا أكثر من حقها نشعر بأننا نستطيع أن نؤكد عن يقين أن كل لجنة أخرى تقريبـا لا بد أن تنظر إليها وتستمد معونتها من ناحيـة ما ، لأن أساس عمل كل اللجان يرجع إلى التاريخ ويستند اليـه . فلا بد من معرفـة التاريخ لفهم المقامات والضروب ، ولا بد من استشارة التاريخ لتقدير السلم ، ولا بد من الالتجاء إلى التـاريخ لمعرفة الآلات الموسيقية معرفة صادقة . فلجنتنا إذاً هى " ألف " كل اللجان الأخرى .

وإن اللجنة ترجو رجاء حارا أن تسفر أتعابها عن طبع مجموعة وافية للمؤلفات العربية فى الموسيقى . وإنه إذا كانت لجنة التسجيل تعطى الصوت الحى فى أسطوانات "صوت سيدة" الشهيرة ، فلجنتنا ترجو أن تعطى فى سلسلة مهذبة من المجلدات العلمية أصوات المـاضى . وإن مصر مصدر هذا الفن ومنبته ، فهى التى أنبتت

الحسين بن على المغربى ، والمسبحى فى القرن الخامس بعد الهجرة، وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتبا على طراز كتاب الأغانى العظيم لمؤلفه أبى الفرج . ومصر هى التى أهدت إلى العالم الاسلامى الفلكى الشهير ابن يونس الذى وضع كتابا خاصا فى تمجيد العود بعنوان " العقود والسعود ". ومن أرض النيل المبارك خرج ابن الهيثم الذى وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفى هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية وقد كانت رسالته فى الموسيقى على جانب من الخطورة بحيث ورد ذكرها واستشهد بها فى الكتب العبرانية . وقد كان البياسى المعدود من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا من طبقة غير وضيعة . وعلم الدين قيصر الذى كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره فى نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصرى آخر وضع مؤلفا فى الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث فى تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . جميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع الهجرى .

واليوم ولا تزال ذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية ماثلة بجمالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستتخذ مرة أخرى مركزها الأسمى الممتاز فى طليعة البلدان فى عالم الفنون الاسلامية "

سكرتير اللجنة
محمد كامل حجاج

رئيس اللجنة
دكتور هنرى فارمر

تاريخ مختصر للسلم الموسيقى العربى

بقلم الدكتور هنرى فارمر

السلم قبل الاسلام

إن الموسيقى العربية والفارسية ترجعان فى أصلهما إلى أصل سامى قديم ، كان له أثر عظيم فى الموسيقى اليونانية ، إن لم يكن أساسا لها قبل فجر الاسلام بزمن بعيد . وأول معرفتنا بالسلم العربى كان من الفارابى فى القرن الرابع الهجرى، إذ أنه وصف آلة موسيقية كانت لاتزال مستعملة فى أيامه تعرف باسم الطنبور البغدادى أو الميزانى. وهو يقول إن دساتين هـذه الآلة تعطى السلم الذى كان مستعملا فى الجاهلية، وهو سلم أرباع المقامات، ثم الوصول إليهابتقسيم الوتر أربعين جزءا متساوية. وقد تيسر تتبع تاريخ هذا النظام إلى عهد اراتوستينس، وإن كان المرجح أنه أقدم كثيرا من ذلك .

وقد كان لهذه الآلة المستعملة فى أيام الجاهلية وتران وخمسة دساتين، يسوى الوتر الأعلى منهما على صوت أعلى الدساتين فى الوتر الأدنى فينتج عن ذلك السلم الآتى :

	الوتر الأدنى					الوتر الأعلى					
سنت:	٠	٤٤	٨٩	١٣٥	١٨٢	٢٣١	٢٣١	٢٧٥	٣٢٠	٣٦٦	٤١٣	٤٦٢

ويقول الفارابى إن أغانى الجاهلية القديمة كانت لاتزال تعزف على هذه الآلة فى أيامه، وإذا نظرنا إلى التقسيم النظرى لهذا السلم يتضح بداهة أننا إذا استمررنا فى الدساتين بعدالخامس منهانتوصل إلى السلم الآتى .

الدساتين :	أنف	الثانى	الرابع	السادس	الثامن	العاشر
سنت :	٠	٨٩	١٨٢	٢٨١	٣٨٦	٤٩٨

ومن رأى الأستاذ لاند أن هذا كان الأصل الذى انحدر منه السلم الفيثاغورى .

النظام العربى القديم

لقد لمحنا فى القرن الأول الهجرى دلائل نظرية موسيقية وضع أصولها الموسيقيون الحجازيون ، فهناك ابن مسجح تعلم فن الغناء الفارسى وتلقى أيضا بعض الدروس عن الموسيقيين الروم العازفين منهم على البربطين وعلماء الموسيقى النظرية . واستعان ابن مسجح بما تعلمه فى غربته على وضع أساس نظام للنظرية الموسيقية رضى به رجال الموسيقى فى عصره . على أن هناك مايدلنا على أن ابن مسجح رفض الطرق الفارسية والرومانية التى رآها غريبة عن الموسيقى العربية . ومن هذا يستدل على أن هذه النظم الموسيقية المنقولة من الخارج لم تكن

سابقة لنظرية الموسيقى الوطنية العربية، ولكنها دخلت عليها فتلقحت بها أصول الموسيقى العربية التى كان لهـا مميزات خاصة . وإن إدراك هذه الحقيقة لعلى غاية من الأهمية، خشية أن يتسرب إلى الأذهان أن الموسيقى العربية من أصل فارسى أو رومى . فلقد قرر كثير من الثقات بأن الموسيقى العربية والفارسـية والرومية كانت تختلف كل منهما عن الأخرى اختلافا ظاهرا، فالكندى فى القرن الثـانى للهجرة يقول إن دراسة الموسيقى إنمـا هى دراسة فنون عدة، ومعنى ذلك أن هناك موسيقى عربية، وأخرى فارسية، وأخرى رومية الخ . وكتاب إخوان الصفاء الموضوع فى القرن الرابع للهجرة يقرر مثل ذلك إذ يقول " أما الشعوب الأخرى كالفرس والروم واليونان القدماء فان لألحانهم وأغانيهم قوانين أخرى تختلف عن التى وضعت لألحان العرب وأغانيهم". وفى العقد الفريد لابن عبد ربه وكان فى القرن الرابع الهجرى تقرأ عن المعارضة التى قامت فى وجه إدخال الأنغام الفارسية على الموسيقى العربيـة . وإن مقدرة إسحق الموصلى (القرن الثانى للهجرة) على معرفة اللحن اليونانى عند سماعه تدل دلالة صريحة على اختلافه عن اللحن العربى .

ولكن ماهو ذلك النظام العربى القديم للموسيقى الذى خلف السلم الذى كان موجودا قبل الاسلام ؟

إننا نجد فى الرسالات المغربية التى نشرها أخيرا الدكتور فارمر تحت عنوان " معلم عود مغربى قديم" سلما بديوان واحد " أوكتاف" مبنيا على تسوية أوتار العود الأربعة :

	ذيل	مايه	رمل	حسين
مطلق	٠	٢٠٤	٧٠٢	٩٠٥
سبابه	—	٤٠٨	—	١١١٠
خنصر	—	٤٩٨	—	١٢٠٠

ولقد كانت هذه الطريقة أقدم من طريقة إسحق الموصلى (القرن الثانى والثالث) الذى كانت تسوية عوده على أبعاد رباعية بحيث إن نقلة واحدة توصل إلى الديوان" الاوكتاف" المزدوج المسمى الجمع التام .

وليس من العسـير الوصول إلى معرفـة الزمن الذى انتقل فيـه العرب فعلا من طريقـة الديوان الواحد "الأوكتاف" إلى طريقة الديوان المضاعف أو الجمع التام، ففى أيام إسحق الموصلى والكندى ويحيى ابن على بن يحيى والفارابى و إخوان الصفاء كانت أوتار العود الأربعة تسمى من الأعلى إلى الأدنى زير فمثنى فمثلث ثم بم . والاسمان الأول والأخير فارسيان . وإنه لمن المعقول أن نستنبط أن الوتر الأعلى والوتر الأدنى كانا فى الأصل يعرفان باسمين عربيين كالوترين الأوسطين (مثنى ومثلث) ولكن نفوذ الفرس أدى إلى أن يبدل بهما اسمان فارسيان .

ويظهر أن العود الفارسى كانت تسويته إلى ابعاد رباعية هكذا (A.D.G.c.) بينما العود العربى كان هكذا (C.D G.a.) كما ورد فى الرسالة المغربيـة المشار إليها آنفا . والفرق بين الطريقتـين إنما هو فى الوتر الأول أو الأعلى والوتر الرابع أو الأدنى . وعند ما اتبع العرب التسوية الفارسية التى ترتب عليها إبدال الوترين الأول والرابع ، اتخذوا اسمين فارسيين لهما مع استبقاء الاسمين العربيين للوترين الأوسطين .

وفيما يلى سلم العود كما ورد فى رسالة يحيى بن على بن يحيى المنجم التى تحتوى على نظرية الموسيقى كما كان يعرفها الموسيقيون فى كتاب الأغانى لأبى الفرج .

	بم	مثلث	مثنى	زير
مطلق...	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨
وسطى	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨
بنصر...	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢

أما فيما يختص بتاريخ هذا التبديل فاننا نعلم أن مكة اتخذت العود الفارسى فى النصف الثانى من القرن الأول للهجرة ، وأن ابن مسجح أدخل طرقه الفارسية والرومية حوالى ذلك التاريخ أيضا . وظل العرب زمنا طويلا بعـد اتباعهم طريقة الديوانين (الأوكتافين) الفارسـية ينظرون إلى النظرية بكاملها فى حدود الديوان (الأوكتاف) الواحد .

غير أن هذا السلم لم يرض الجميع ، ولم يقتصر الأمر على إدخال نوتة فارسية بمقيـاس ٣٠٣ سنت ، فقد جىء بنوتة ثالثة محايدة بمقياس ٣٥٥ سنت متوسطة بين النوتة الفارسية ودستان البنصر ، وهذه أدخلها على السلم زلزل وهو أحد الموسيقيين الذين ظهروا فى أواخر القرن الثانى . ولما جاء عهـد إسحق الموصلى كانت هـذه الاضافات إلى السلم قد أحدثت إرتباكا حمله على ما يظهر على إعادة صب السلم فى قالبـه الفيثاغورى القديم . وقد قام بذلك العمل على ما يروى بدون الاستعانة بأى كتاب يونانى . وقد نجح إصلاحه هذا فى العراق ، وظل متبعا هناك حتى منتصف القرن الرابع للهجرة . أما فى غير العراق فقد ظلت النوتات الفارسـية والزلزلية مرغوبا فيها ومتبعة كما تدل على ذلك أقوال الفارابى ومفاتيح العلوم ، على أنه بعد ذلك بقرن واحد كادت النوتة الفارسية تكون مجهولة تماما .

ومع أننـا نقرأ فى رسالة يحيى بن على بن يحيى أن إسحق الموصلى توصل إلى أرقامه بطريق الحساب ، فاننا نرى فى هـذه الرسالة أن المدرسة العربية القديمة أثبتت الدساتين على عنق العود أو الطنبور ، وذلك بتسوية النوتة مع جوابها أو ما يسمونه أحيانا الصيّاح .

الشراح اليونانيون

وفى منتصف القرن الثالث للهجرة أخذ يظهر تأثير كتابات اليونانيين القدماء الذين كتبوا فى الموسيقى والذين ترجمت كتبهم إلى اللغة العربية، وكان أول من استفاد من هذا الكنز الجديد الكندى (القرن الثانى للهجرة)، وقد بقيت إلى اليوم أربع من رسائله فى الموسيقى ، ثلاث منها فى مكتبة برلين الحكومية وواحدة فى المتحف البريطانى . وإننا نرى فى هذه الأخيرة مبلغ ما يدين به المؤلف لاقليدس و بطليموس . وقد كتب فى الواقع رسالة فى قسمة القانون قد تكون منقولة بالحرف الواحد عن كتاب لإقليدس اسمه " سكتيو قانونيس " . وقد تمكن بادخاله وترا خامسا على العود للوصول إلى الديوان المضاعف بدون حاجة إلى الانتقال ، من الحصول على الجمع الكامل اليونانى ، المعروف بجمع "تيليون" لبطليموس . وقد اضطر الكندى لبلوغ هذه الغاية أن يدخل دستانا إسمه المجنب على قياس ١١٤ سنت أو بين دستان المطلق والسبابة. وقد نتج عن ذلك معضل آخر، لأن هذا الدستان على أوتار بم ومثلث ومثنى لم يتفق هو ونوتة دستان الوسطى على أوتار المثنى والزير الأول والزير الثانى، فأدى ذلك إلى تجربة دستان جديد على ٩٠سنت بين المطلق ودستان المجنب المار ذكره وبين دستان الوسطى والبنصر على ٣٨٤ سنت، وهذا كان أصل ما سمى فيما بعد ميزان ليا ، ليا ، كوما ، للطنبور الخراسانى الذى تقدم سلم النظاميين الذى وضعه صفى الدين .

دساتين	بم	مثلث	مثنى	زير أول	زير ثانى
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
مجنب (١)	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
« (٢)	١١٤	٦١٢	١١١٠	٤٠٨	٩٠٦
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى (١)	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
« (٢)	٣٨٤	٨٨٢	١٨٠	٦٧٨	١١٧٦
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

وللاطلاع على بحث هذا السلم من وجهة نظر أخرى نوجه القارئ إلى الترجمة الحديثة لكتاب الكندى التى أصدرها الدكتور لاخمان والدكتور الحفنى .

ولما جاء عهد الفارابى (القرن الرابع للهجرة) كانت قد أضيفت زيادات أخرى إلى هذا السلم . واتبع المبدأ الذى حدد به دستان الفرس ووسطى زلزل على ٣٠٣ و ٣٥٥ فى إدخال دساتين المجنب المقابلة لهما بين المطلق والسبابة على ١٤٥ و ١٦٨ سنت .

فكانت نتيجة ذلك أنه أصبح هناك ثلاثة دساتين من نوع المجنب تعرف بأسماء "قديم" و "فارسى" و "زلزل" بينما الدستان الذى كان على ١١٤ سنت محى أثره . وفيما يلى بيان لدساتين العود فى أيام الفارابى :

الدساتين	الأوتار				
	بم	مثلث	مثنى	زير	حاد
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
مجنب قديم	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
« فارسى	١٤٥	٦٤٣	١١٤١	٤٣٩	٩٣٧
« زلزل	١٦٨	٦٦٦	١١٦٤	٤٦٢	٩٦٠
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى قديمة	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
« فارسية	٣٠٣	٨٠١	٩٩	٥٩٧	١٠٩٥
« زلزلية	٣٥٥	٨٥٣	١٥١	٦٤٩	١١٤٧
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

وقد ذكر الفارابى أيضا أن سلم الطنبور الخراسانى كانت بدايته ليما ، ليما ، كوما ، وذلك ناتج دون ريب عن تجارب الكندى .

ولما جاء زمن ابن سينا وابن زيلع (القرن الخامس للهجرة) كانت النوتة الفارسية الوسطى على ٣٠٣ سنت قد اختفت وأصبحت النوتة الوسطى على ٢٩٤ سنت تعرف باسم الوسطى القديمة أو الوسطى الفارسية. ويقول ابن سينا إن الوسطى الزلزلية وضعت فى الوسط تقريبا بين السبابة والخنصر، أى على نحو ٣٥١ سنت، مع أن بعض الناس كانوا يضعونها على ٣٤٣ و٣٤٧ وكان اثنان من دساتين المجنب معروفين بدلا من ثلاثة .

ولم يقع تبديل يذكر فى سلم العود حتى القرن السابع للهجرة على مايروى نصير الدين الطوسى وفخر الدين الرازى .

مدرسة النظاميين

وكان أوسع بحث وأتمه فى نظرية الموسيقى ، على ما يستدل مما لدينا من وثائق ، بعد بحوث ابن سينا وابن زيلع ، لموسيقى كان فى خدمة آخر الخلفاء فى بغداد اسمه صفى الدين عبد المؤمن مؤلف الكتابين النفيسين، الرسالة الشرفية وكتاب الأدوار الذى اتخذه كل مؤلف موسيقى بعده أساسا اعتمد عليه فى أعماله .

وقد كان للشراح اليونانيين فضل عظيم فى تثبيت نظرية الموسيقى العربية على أساس وطيد ، غير أنه ظل هناك شذوذ أهمه وسطى زلزل على ٣٥٥ مع السادسة المصاحبة لها على ٨٥٣ سنت فانهما لم تكونا وفق سلم هؤلاء الشراح الذى ينتج أبعادا رباعية متتالية ، ولمعالجة هذا النقص على مايظهر عمد صفى الدين إلى وضع نظرية جديدة للسلم، قسم فيها الديوان (الأوكتاف) ١٧ بعدا بتوالى لمما، ليما ، كوما، فمكنه ذلك من إدماج الأجزاء الزلزلية الموضوعة على ٣٥٥ و٨٥٣ سنت بتقريب دقيق جعلها على ٣٨٤ و ٨٨٢ سنت .

وهـذا السلم الذى اعتبر "أكمل سلم فى تقسيمه" (انظر كتاب بارى Parry "فن الموسيقى" الطبعة الأولى ، ٢٩) أعطى أنغاما أنق وأصفى مما يستطيعه السلم المعتدل (انظر كتاب ريمان فى تاريخ الموسيقى ، ٦٥) . فلا عجب إذًا إذا كان هلمهولتس فى كتابه "تأثير الأنغام" اعتبر نظرية النظاميين ذات قيمة عظيمة فى تاريخ تقدم الموسيقى ، ٢٨٣). وفيما يلى سلم صفى الدين المشار إليه .

الدساتين	الأوتـــار				
	بم	مثلث	مثنى	زير	حاد
مطلق ...	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
زايد ...	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
مجنب ...	١٨٠	٦٧٨	١١٧٦	٤٧٤	٩٧٢
سبابة ...	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى الفرس ...	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
« زلزل ...	٣٨٤	٨٨٢	١٨٠	٦٧٨	١١٧٦
البنصر ...	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
الخنصر ...	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

وبعد سقوط بغداد انتقلت نهضة الثقافة إلى مابعدها شرقا فكثرت مؤلفات النظاميين باللغة الفارسية كثرتها باللغة العربية، وأكثر هذه المؤلفات محفوظ حتى اليوم. وقد أفرد قطب الدين الشيرازى ، أول هؤلاء المؤلفين، والذى عاش فى القرن السابع الهجرى، قسما خاصا لعلم الموسيقى فى كتابه "درة التاج"، وتلاه محمد بن محمود الأمولى الذى يحوى كتابه "نفائس الفنون" فصلا خاصا بالموسيقى (وهو فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٦٨٢٧) . وهناك كتاب فارسى آخر جدير بالذكر وهو "كنز التحف" وأهم هذه كلها الكتب الأربعة التى وضعها عبد القادر بن غيبى (القرن الثامن للهجرة) وهى "جامع الألحان" والكتابان المختصران عنه "مقاصد الألحان" و "مختصر الألحان" وكتاب "شرح الأدوار" . وهناك كتاب خامس "كنز الألحان" وهو أقسها جميعها لاحتوائه على ألحان مكتوبة بالعلامات الموسيقية ، ولكنه قد اختفى ولم يتيسر الوقوف له على أثر. وابن غيبى وإن اعتمد فى مؤلفاته على صفى الدين ، فقد كانت لكتبه قيمتها والذى زاده فى نظرنا إجلالا دون رجال الموسيقى فى عهده أنه كان يتعلق بالفن العملى . وقد كان ابنه وحفيده من علماء النظريات ومؤلفاتهما لا تزال موجودة ، وهى "نقاوة الأدوار" و "مقاصد الأدوار" غير أنه جاء بعدهما مؤلفان عربيان تفوقا عليهما، وهما مؤلف رسالة "محمد بن مراد" ومحمد عبد الحميد اللاذقى (القرن التاسع) مؤلف الرسالة "الفتحية" . وقد كان اللاذقى آخر المؤلفين الذين بحثوا بحثا دقيقا فى النظريات التجريبية الموسيقية التى قام بها صفى الدين ومن على مذهبه .

المدرسة العصرية

أهم مميزات هذه المدرسة طريقة الأرباع، وأجدر النظريين فيها بالذكر ميخائيل مشاقه (القرن الثانى عشر للهجرة) ، على أن ميخائيل مشاقه لم يبتدع هذه الطريقة ، ولم يكن هو الذى أدخلها فى الموسيقى العربية، كما أعتقد "باريزو" والدليل على ذلك أن مشاقه نفسه يقول لنا إنها كانت قبل أيامه. كذلك لا نستطيع أن نقول إن القرن الثالث عشر كان بدء ظهورها كما يظن الدكتور لاخمان ، لأننا نعلم أنها كانت متبعة فى القرن الثانى عشر كما أثبت البارون دى توت وتودرينى . كذلك لا نجد أصلها فى مخطوطة ذكرها فيلوتو كما يقول الأستاذ لاند، لأن تلك المخطوطة قد ثبت أنها نفس المخطوطة التى عنوانها "الشجرة ذات الأكمام" التى فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٥٣٥ وليس فيها أى ذكر لنظرية طريقة أرباع الأصوات هذه . فكيف نشأت هذه الطريقة إذا ؟

يقول الدكتور لاخمان إنها نجمت عن احتياجات تصوير النغمات وما يتطلبه، غير أن الأب كولانجيت يجزم بأنها من الوجهة العملية (لأن العود خال من الدساتين) هى نفس سلم صفى الدين أضيف إليه جملة أبعاد صغيرة .

إن بعض الاصطلاحات الفنية المستعملة فى هذه الطريقة من أصل فارسى ، مثل الاسم الذى يطلق على أرباع الأصوات والأصوات ذات ثلاثة الأرباع وصوت "نيم عربة" و "تك عربة" و "برداه".

ثم إننا نعلم من ابن غيبى وشهاب الدين العجمى ومؤلف رسالة محمد بن مراد أن أبعادا أكثر دقة من المستعملة فى طريقة النظاميين كانت مستعملة منذ القرن الثامن للهجرة فى "الشعب" المقتبسة حديثا أو (المطولات النموذجية) التى لم تكن مستعملة فى أيام صفىّ الدين عبد المؤمن وإن تكن جزءا من الطريقة الفارسية الأولى المبينة فى كتاب بهجة الروح لمؤلفه عبد المؤمن بن صفىّ الدين (مكتبة بودليان) . ولدينا أدلة (لابورد) على أن الديوان كان فى القرن الثانى عشر مقسما ٢٤ جزءا بحيث ينتج سلما يتألف من ثلاثة أبعاد كبيرة تقسم كل منها أربعة أرباع من الأصوات ، وأربعة أبعادصغيرة تقسم كل منها ثلاثة أرباع من الأصوات وهكذا .

(١) راست ... ... بعد كبير	(٥) نوا ... ... بعد كبير
(٢) دوكاه ... ... « »	(٦) حسينى ... ... « »
(٣) سيكاه ... ... « صغير	(٧) أوج... ... ... « صغير
(٤) جهاركاه... ... « »	(٨) كردان ... ... « »

ويخبرنا مشاقه أنه لم يكن راضيا عن الطريقة التى اتبعها النظريون فى عهده فى تقسيم الديوان (الأوكتاف)، ولا ريب أنه كان هناك تقاسيم أخرى . ويظهر أن المؤلف النظرى محمد بن إسماعيل شهاب الدين كان يقسم الأبعاد الصغرى أربعة أجزاء مثل الأبعاد الكبرى فيصبح للديوان ٢٨ بعدا بينما طريقة على درويش الحلبى كانت تقسمها أكثر من ذلك .

وإن مشاقه على كل حال حاول أن يضع مبدأ تستقر عليه طريقة الأرباع على أساس نظامى جاعلا هدفه بذلك سلما معتدلا متساويا .

ولا يزال كثيرون من العازفين اليوم يقولون إن طريقة الأرباع ليست سلما معتدلا ، وإن سَلَّم الجميع بوجه عام على أنها مؤلفة من أربعة وعشرين صوتا . وإنّ المعضل الذى يواجهه المؤتمر اليوم هو :

(أ) عدد الأصوات فى الديوان الواحد .

(ب) سلم معتدل أو غير معتدل .

جدول الأبعاد لغاية البعد ذى الأربع

سنت			نسب الأبعاد		
٤٤	=		٣٩	:	٤٠
٥٠	=	+	٢٣٩	:	٢٤٦ (*)
٨٩	=		١٩	:	٢٠
٩٠	=		٢٤٣	:	٢٥٦
١٠٠	=	+	٨٤	:	٨٩
١١٢	=		١٥	:	١٦
١١٤	=		٢٠٤٨	:	٢١٨٧
١٣٥	=		٣٧	:	٤٠
١٤٥	=		١٤٩	:	١٦٢
١٥٠	=	+	٢٢١	:	٢٤١
١٥١	=		١١	:	١٢
١٨٠	=		٥٩٠٤٤	:	٦٥٥٣٦
١٨٢	=		٩	:	١٢
٢٠٠	=	+	٤٠٠	:	٤٤٩
٢٠٤	=		٨	:	٩
٢٣١	=		٧	:	٨
٢٨١	=		١٧	:	٢٠
٢٩٤	=		٢٧	:	٣٢
٣٠٠	=	+	٣٧	:	٤٤
٣٠٣	=		٦٨	:	٨١

(*) + معناه تقريبى

صنت			نسب الابعاد		
٣١٦	=		٥	:	٦
٣٥٠	=	+	١٢٥	:	١٥٣
٣٥٥	=		٢٢	:	٢٧
٣٨٤	=		٦٥٦١	:	٨١٩٢
٣٨٦	=		٤	:	٥
٤٠٠	=	+	٥٠	:	٦٣
٤٠٨	=		٦٤	:	٨١
٤٥٠	=	+	٢٧	:	٣٥
٤٩٨	=		٣	:	٤

٦ – لجنـــة الآلات

التقرير العـام

اجتمعت لجنة الآلات برياسة الأستاذ الدكتور زاكس ، وأخذت فى بحث ما عهد إليها فى درسه من المسائل ، وكان من أخطر مهام أعمال هذه اللجنة البت فى جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية أو عدم جواز ذلك ، وهى فى الواقع مسألة محفوفة بالمصاعب حافلة بالتبعات . وبعض هذه الصعوبة ناشئ من التزام اللجنة سرعة البت فى ذلك ، كما أن دقة المسألة لا ترجع إلى مجرد ما بين أعضاء اللجنة من تباين فى الرأى فحسب ، ولكن إلى خطورة الموضوع فى ذاته وما يحيط به من أحوال .

ومما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحى أسلوب التلحين أو التأليف . فهى إذاً وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقيا وتتغير بتغيره وتفنى بفنائه . وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير فى نوع الأسلوب . فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف ، وهذا الرأى الذى يؤيده التاريخ الموسيقى منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالغربيين من أعضاء اللجنة وبطائفة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة فى إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوربية ، التى امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص ، تفاديا من تشويه ما فى الموسيقى العربية من جمال .

وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعجيز النهضة الموسيقية فى الشرق وحصرها فى دائرة ضيقة من الركود والجمود ، أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغانى الشعبية . ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة .

وأما رأى الفريق المعارض لأصحاب الرأى المتقدم ، وهو رأى المحبذين اقتباس الآلات الغربية فقائم على اعتبار أن اقتباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام . ومما هو جدير بالذكر أن أصحاب الرأى الأخير يتفقون هم وأصحاب الرأى الأول فى عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الاثنى عشر نصف مقام للموسيقى العربية فى الوقت الحاضر ، ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازم إدخالها عليها ، لكى تؤدى الأبعاد الصوتية التى تقل عن نصف المقام ، وهى الأبعاد التى يتألف منها السلم الموسيقى الشرقى . وهذا هو مجمل المسألة العامة المطروحة على اللجنة . أما فيما يختص بالمسائل التفصيلية التى اشتمل عليها برنامج أعمالها وتناولتها قراراتها فانها تتلخص فيما يلى :

السؤال الأول — حصر الآلات المستعملة فى الموسيقى العربية فى مصر.

الجواب : الآلات هى :

(١)	(٢)	(٣)
العود	الناى	الدف : الرق
القانون	السلامية	الطبل البلدى
الكمنجة	المزمار	البندير
	الأرغول	البازة
	الزمارة	الصاجات
	الجورى أو السبس	طبل الجمال
	الشاة	الدربكة

السؤال الثانى — بحث هـذه الآلات من حيث وفاؤها بكل الأغراض الموسيقية ، وما الوسائل اللازمة لإدخال مايمكن أن تحتاج إليه من تقويم أو تحسين ؟

الجواب : قد طلبت اللجنة من بعض العازفين على القانون والعود الادلاء بما يرونه من عيوب فى آلاتهم وما يستصوبون إدخاله عليها من تحسين ، وبعد أن سمعت اللجنة ملاحظاتهم وما أبدى لها من اقتراحات، رأت باجماع الآراء إطالة رقبة العود قليلا مع إضافة الوتر السادس المهمل للعود للحصول على أوفر قسط من الأصوات الحادة . ولم توافق اللجنة البتة على أن يضاف إلى العود أى نوع من الدساتين الصناعية حتى لا يؤثر ذلك فى صفاء صوته ورخامة نبراته .

أما فيما يختص بالآلات الشعبية المتداولة بين أيدى العامة ، فاللجنة مجمعة على أن لاحاجة إلى تعديلها .

وقد عرض فريق من مخترعى الآلات العربية المحسّنة مخترعاتهم لتبدى اللجنة رأيها بشأنها، غير أن اللجنة رأت من الحكمة ترك الحكم على هذه المبتكرات إلى نفس العازفين من أرباب الفن .

السؤال الثالث — هل توجد آلات شرقية غير الآلات المستعملة فى مصر يصح استعمالها فى الموسيقى العربية ؟ وما هذه الآلات ؟

الجواب : أقترح الأعضاء على اختلاف أذواقهم ومشاربهم إدخال طائفة من الآلات الشرقية المستعمل منها أو المهمل ، كالربابة التركية المعروفة بالكمنجه (الأرنبة) ، والبزق والقيثارة والطار القوقازى وغيرها . فلم تر اللجنة وجها لحث الحكومة على إدخالها ، بل آثرت أن تجعل أمر إدخالها موكولا إلى مايعده المستقبل من الأحوال المهيئة لنجاحها .

بيد أن اللجنة مع ذلك تلحف فى الحث على الطنبور التركى الذى كان من ضمن الآلات الموسيقية المصرية منذ قرن ، وهى الآلة التى حظى جميع أعضاء المؤتمر بالتمتع بعذوبة أنغامها ورخامة صوتها وصفائه والتى توافر فيها من صفات الحسن والدقة ، ما لم يتوافر فى غيرها من الآلات الموسيقية ، هذا إلى أنها تساعد على تثبيت دعائم السلم العربى وضبط أبعاده ، كما أن القانون لايقوم مقام الطنبور لتجرده من مجموع تلك المزايا ، وهو إلى ذلك سريع التأثر بالمؤثرات الجوية ، بسبب شدة إحساس الرق المثبت عليه حامل الأوتار .

أما فيما يختص بجهاز الأوزان لمخترعه السيد عبد الحميد أفندى ، فهو لايعد فى الواقع آلة موسيقية ، وإنما هو جهاز أعد لتوقيع أهم الأوزان الموسيقية المتداولة فى مصر ، يشتمل على أسطوانات دائرة ذات مسامير نحاسية تحدث الأوزان المطلوبة عن طريق المس الكهربائى حال دورانها إما على دف وإما على أجراس . وقد أكبرت اللجنة فكرة المخترع فى إخراج هذا الجهاز ، وما انطوت عليه من نبوغ وحسن ابتكار ، ولهذا توصى باستخدامه فى التعليم ، كما ترى اللجنة كذلك ضرورة تسجيل أهم الأوزان مع أسمائها على أسطوانات الحاكى (الفونوغراف) لكى يسهل على المدرس إسماع التلاميذ أهم أوزان الموسيقى الوطنية بأبخس الأثمان .

السؤال الرابع — أيجب فى الموسيقى العربية الامتناع عن استعمال الآلات الأوربية للأفراد أو للفرق أم يصح اتخاذ بعض تلك الآلات ؟ وما هى ؟ أيبقى ما يتخذ منها على حاله أم يحتاج إلى تعديل ؟

الجواب : ترى اللجنة أن لاسبيل للاعتراض على وجود الكمنجة فى زمرة الآلات المصرية بعد الذى بلغته من الشيوع فى مصر وغيرها من سائر الأقطار الشرقية ، أما الفيولونسيل فلم تر اللجنة وجها لاستخدامها فى الموسيقى المصرية ، لما اصطبغت به ألحانها من فرط الشجو وإثارة العواطف وإهاجة المدامع ، وتغلب صوتها على ماعداها من الآلات ، مما يتنافر مع باقى الآلات المصرية من تجانس فى الصيغة ، على أنه سدًا للفراغ الذى لايتأتى للكمنجة أن تملأه فى الطبقات المنخفضة ، تقترح اللجنة استعمال آلة موسيقية مارسها الموسيقيون الغربيون منذ حين ولكنهم تخلوا عنها لعدم ملاءمتها للحمل على أكتافهم أو بين أفخاذهم جريا على العادة المألوفة فى الغرب ، فى حين أنها تلائم العادة الشائعة فى الشرق من حيث وضعها على الركبة .

وهذه الآلة تسمى "كمان تينور" (Violon–Tenor) وتشد عادة على طبقة قرار الكمان العادية، وصوتها قريب الشبه بصوت الفيولا، وتوجد منها نمـاذج فى المتاحف الموسيقية، وليس من المتعذر صنعها على مثال تلك النمـاذج .

أما الفيولا فلم تر اللجنة وجها للاعتراض على إدخالها .

أما الكونترباس فلا يلائم الطابع الشرقى للموسيقى المصرية الحالية ما دامت تلك الموسيقى ذات صوت واحد (هوموفونية) .

السؤال الخامس — بعد تكوين رأى فيما تقدم ما الآلات التى يمكن أن تتكوّن منها فرق الموسيقى العربية ؟

الجواب : كانت معظم مناقشات اللجنة دائرة حول موضوع إدخال البيانو . وقد حصرنا فى مقدمة هذا التقرير أهم أوجه الخلاف فى الرأى عند بحث هذه المسألة ، ومنها يتضح أن الرأى السائد بين غالب الأعضاء الأوربيين يناقض رأى السواد الأعظم من الأعضاء المصريين .

ولمـا تعذر التوفيق بين مختلف الآراء، على الرغم من تجديد المناقشة فى جلسات عدة، رأت اللجنة فى النهاية إجراء اقتراع على واحد من اقتراحين فى جلسـة ضمت جميع الأعضاء حتى لا تكون الغالبية فى جانب أحد الفريقين موكولة إلى المصادفة . وأول هذين الاقتراحين أن اللجنة تعد الآلات ذات " الكلاڤيه " بحالتها الراهنة أداة غير صالحة للموسيقى العربية .

والأعضاء الموقعون هم :

مسعود جميل بك .

وديع صبرا أفندى .

الأستاذ الدكتور زاكس .

الأستاذ الدكتور هورنبوستل .

الأستاذ هندميت .

والاقتراح الثانى "إنه و إن كان من رأى اللجنة أن الآلات ذات "الكلاڤيه" الحالية (ذات نصف المقام) لاتصلح للموسيقى العربية يمكن أن تكون أداة لتلك الموسيقى لو أدخل على تلك الآلات من التعديلات مايجعلها صالحة لأداء ربع المقام على حسب السلم الذى سيتقرر فى المؤتمر .

التوقيعات :

الأستاذ محمد فتحى .

الأستاذ نجيب نحاس .

الأستاذ أحمد أمين الديك .

الأستاذ هابا .

الدكتور فارمر .

المسيو كانتونى .

ولما كانت نتيجة الاقتراع خمسة أصوات فى جانب الاقتراح الأول تقابل ستة أصوات فى جانب الاقتراح الثانى ، أى بأغلبية صوت واحد ، كان من الواجب إعادة طرح الموضوع على بساط البحث أمام جماعة المؤتمر .

ومع ذلك كان من رأى أصحاب الأغلبية أنفسهم عدم صلاحية البيانو ذى الانصاف ، فالبيانو الذى يسمحون بدخوله بين الآلات الشرقية هو بيانو خاص يمكن به تأدية السلم الموسيقى العربى . ومن أجل هذا شرعت اللجنة فى دراسة نماذج مختلفة من البيانو عرضت على المؤتمر غاضة النظر عما إذا كانت مشدودة على أرباع متساوية من المقامات الصوتية أو على أبعاد أخرى ، لأن البت فى ذلك من اختصاص لجنة السلم .

ففحصت اللجنة عن نماذج البيانو الشرقى لحضرات مخترعيها وهم : وديع صبرا أفندى ، وجورج سمان أفندى ، والأستاذ نجيب نحاس ، وأميل عريان أفندى ، والمسيو هابا . فكانت نتيجة المناقشة (التى لم يشترك فيها الأعضاء المخترعون بطبيعة الحال) نتيجة سلبية . وكان رأى الأغلبية أن هذه الآلات لم تبلغ من سهولة الأسلوب العملى الدرجة المطلوبة التى تسوغ إيصاء اللجنة باستخدامها ، على أنه من المتعذر البت فى أمر هذه الآلات ما لم يوكل ذلك إلى فريق من مهرة العازفين المدربين على البيانو للفحص عن النماذج المختلفة فحصا فنيا دقيقا و إعطائهم المهلة الكافية ، وهذا يستلزم أسابيع أو شهورا عدة .

السؤال السادس — ما الآلات الغربية التى تطورت عن آلات شرقية وكيف كان هذا التطور" ؟

الجواب : إن الاجابة عن هذا السؤال تقتضى وضع كتاب خاص فى تاريخ الآلات الموسيقية جامع شامل . ومن المحال إحصاء الآلات الموسيقية التى أخذت عن الشرق، إذ أن الجانب الأكبر من الآلات الموسيقية المستعملة فى أوربا نشأ على ممر الزمان عن آلات شرقية وصلت إليها عن طريق بيزانطية أو بوساطة الصليبيين، أو من فتوح الاسلام فى جنوب أوربا، أو من النازحين إليها من بلاد آسيا الغربية . واللجنة ترى أن خير وسيلة للاجابة عن هذا السؤال أن يرجع فى ذلك إلى المؤلفات الموضوعة فى تاريخ هذه الآلات .

السؤال السابع — ما خير وسيلة للحصول على نماذج من هذه الآلات فى أدوار تطورها .

السؤال الثامن — على أى أساس يبنى ترتيب مجموعة من الآلات الشرقية فى متحف موسيقى ؟

الجواب : أن تأخذ اللجنة فى أمر إنشاء متحف وطنى لجميع آلات الموسيقى الشرقية باقتراحات الأستاذ زاكس التى بسطها منذ ثلاث سنين لوزارة المعارف، تلبية لطلب معالى وزيرها وقتئذ ، وترجو من معالى وزير المعارف الحالى أن يكل أمر تنظيم هذا المتحف من النواحى المالية والفنية والعلمية إلى الأستاذ زاكس بحكم تخصصه بهذا الشأن ولما له به من دراية فنية .

ويتفق الأستاذ زاكس على هذا الموضوع هو ولجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات معا

السكرتير	الرئيس
نجيب نحاس	كورت زاكس

٧ ــ لجنة المسائل العــامة

انظر الجلسة السابعة من جلسات المؤتمر فى الأسبوع الرسمى

الفصل الثالث

جلسات المؤتمر فى الأسبوع الرسمى

محضر الجلسة الأولى

فتحت الجلسة الأولى فى الساعة الرابعة بعد ظهر يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة حضرة الدكتور روبرت لاخمان رئيس لجنة التسجيل وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتز	مسيو سترن	الأستاذ محمد زكى على بك
البروفسور هندميت	المسيو فويلرموز	الدكتور الحفنى
البروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	مسيو ريكار	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	صفر على أفندى
بروفسور دكتور فيللز	دكتور هنرى فارمر	مسيو كوستاكى
مسيو سالازار	بروفسور زامبييرى	محمد كامل حجاج أفندى
البارون كارا دى فو	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى أفندى
مدام هرشر كليمان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضلى أفندى
مدام لافونى	مصطفى رضا بك	الأستاذ نجيب نحاس أفندى

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير لجنة التسجيل ، ثم تلا بعده أحد موظفى السكرتارية النص الفرنسى للتقرير المذكور .

وقد وافقت جماعة المؤتمر بإجماع الآراء على ما جاء بالتقرير المذكور وصفق الحاضرون استحساناً لما تضمنه من الآراء السديدة .

ثم انتهت أعمال الجلسة فى الساعة الخامسة والربع مساء ٥١

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	دكتور روبرت لاخمان

محضر الجلسة الثانية

فتحت الجلسة الثانية فى الساعة العاشرة من صباح يوم الثلاثاء ٢٩ من مارس سنه ١٩٣٢ برياسة حضرة رءوف يكتا بك رئيس لجنة المقامات والايقاع والتأليف وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

مسيو هنرى رابو
الدكتور هاينتز
بروفسور هندميت
بروفسور دكتور فون هور نبوستل
دكتور لاخمان
برفسور دكتور زاكس
بروفسور دكتور وولف
بروفسور دكتور فيللز
مسيو سالازار
البارون كارا دى فو
مسيو شانتفوان
مسيو شوتان
مدام لا فرنى
دكتور الحفنى
مسيو فيليب سترن
السيد قدور بن غبريط
السيد حسن حسنى عبدالوهاب
دكتور فارمر
بروفسور زامبييرى
مسيو هابا
مسعود جميل بك
وديع صبرا أفندى
مصطفى رضا بك
الأستاذ محمد زكى على بك
مسيو كانتونى
أحمد أمين الديك أفندى
أميل عريان أفندى
راغب مفتاح أفندى
صفر على أفندى
الأستاذ على الجارم
مسيو كوستاكى
محمد كامل حجاج أفندى
الأستاذ محمد فتحى أفندى
الأستاذ محمود زكى أفندى
محمود على فضلى أفندى
منصور عوض أفندى
الأستاذ نجيب نحاس أفندى

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف ، ثم تلا أحد موظفى السكرتارية النص الفرنسى للتقرير المذكور .

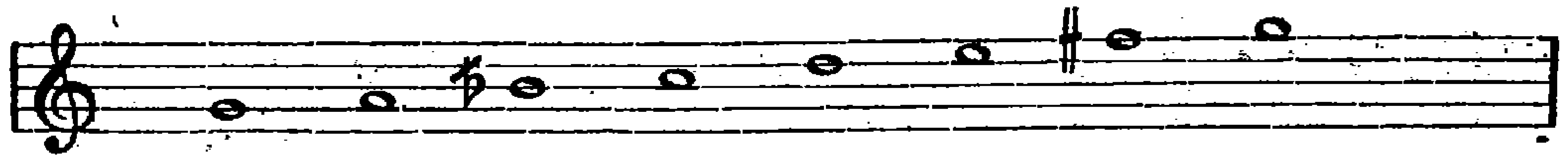
السيد حسن عبد الوهاب — إنه لما جاء فى تقرير اللجنة من ذكر الجهود العظيمة التى قام بها البارون دي ارلانجر فى الأعمال التحضيرية للمؤتمر أبدى أسفي لتعذر حضوره إلى مصر مدة انعقاد المؤتمر للاشتراك فى أعماله وذلك بسبب انحراف صحته .

محمد زكى على بك — إنى معبرا عما فى نفسى ، ونائبا عن لجنة تنظيم المؤتمر أبدى كبير الأسف لحرماننا مشاركة البارون دى ارلانجر إيانا فى أعمال المؤتمر ، ولا يسعنا إلا أن نعترف لجنابه بمجهوده الكبير الذى بذله ، على الرغم من اعتلال صحته فى الأعمال التمهيدية للمؤتمر ، وفوق ذلك نشكر لجنابه اهتمامه بسير أعمال

المؤتمر ، إذ أنه متصل بما يجرى فيه كل يوم بصلات برقية وبريدية يتبادلها هو وحضرة سكرتيره الخاص المقيم الآن بمصر بسبب انعقاد المؤتمر. وأقترح على جماعة المؤتمر إرسال تلغراف بالاعراب عن أسفها مع شكر خدماته الجليلة والدعاء له بالصحة والعافية .

فوافق المجتمعون على ذلك بالاجماع .

أحمد أمين الديك أفندى — أرجو من حضرة الرئيس أو حضرة سكرتير لجنة المقامات والايقاع والتأليف أن يبين لنا الطريقة التى اتبعت فى تركيب المقامات المختلفة . أترى اللجنة الاكتفاء فى كل مقام بذكر الأسماء العربية التى يتألف منها أم ترى بيان ذلك بالعلامات الموسيقية (النوتة) ؟ وفى هذه الحالة أكتب ديوان الراست مثلا بالشكل الآتى أم كتب بغيره ؟



صفر على أفندى — اللجنة اتبعت طريقة التدوين بالنوتة لجميع المقامات بالشكل الذى ذكرته عن ديوان الراست .

أمين الديك أفندى — أرى أن تسجيل المقامات بهذا الشكل طريقة معيبة إذ أن مسألة طريقة تقسيم السلم الموسيقى لما يبت فيها ، ولا يمكن تبرير استعمال السى نصف بيمول والفا نصف دييز للدلالة على نغمتى السيكاه والأويج ، ولذلك أقترح تحديد المقامات إما بقياس الأصوات التى تتألف منها بآلة قياس الأصوات الصونومتر ، وإما بتسجيلها فى أسطوانات فونوغرافية نستطيع بها استخراج السلم الحقيقى للوسيقى المصرية .

صفر على أفندى — إلى أن تقرر لجنة السلم الموسيقى شيئا بشأن تدوين الأصوات المختلفة للسلم الموسيقى المصرى ، رأينا أن نستعمل فى التدوين هذه الطريقة التى جرى عليها العرف إلى الآن فى مصر .

دكتور لاخمان — أرجو من حضرة أمين الديك أفندى أن يبين ما إذا كان يقترح تسجيل المقامات ذاتها فى أسطوانات فونوغرافية أو الالحان التى تعزف وتغنى من تلك المقامات . أما أنا فأرى أن تسجيل الألحان هو الذى يمكن أن يكون ذا فائدة .

جميل مسعود بك — يجب ألا يغيب عن الذهن أن أغانى من جميع المقامات المستعملة فى مصر سبق تسجيلها فى أسطوانات فونوغرافية ، فمن المتيسر إذًا دراسة السلم الموسيقى من هذه الأسطوانات .

مسيو شوتان — إنى أؤيد رأى الدكتور لاخمان كل التأييد .

صـفر على أفندى — أرى أنه يجب التمييز بين المقامات الأصلية والمقامات المتفرعة منها ، وأقترح تسجيل الديوان صعودا وهبوطا من المقامات الأساسية ، وتسجيل لحن من كل من المقامات الفرعية .

دكتور لاخمان — لا أعتقد أنه من الضرورى لضبط سلم موسيقى أن يسجل ، لأن الواضع لأى سلم مختص بطبيعة الحال بتحديد مسافاته .

أميـل عريان أفندى — فيما يتعلق بالسلم المصرى الحالى أرى أنه يتعـذر الرجوع إلى مؤلفه لمعرفة المسافات التى استعملها فيه ، فلا بد لنا من التسليم بوجوب إجراء قياس دقيق لهذا السلم مهما يكلفنا ذلك .

أمين الديك أفندى — استعمل آباؤنا النسب للتعبير عن الأصوات المختلفة التى يتألف منها الديوان ، وأنا أقترح أن نحذو حذوهم ، لأننا إذا اكتفينا بذكر ربع ونصف وثلاثة أرباع الصوت فلا يكون التعبير عن المقامات دقيقا .

الرئيس — هذا الاقتراح متعلق بالسلم الموسيقى المحدد لبحثه يوم آخر .

محمد زكى على بك — أشارك جناب الرئيس فى رأيه ، وأوجه نظر حضراتكم إلى أن هذه المسألة واردة فى الفقرة الرابعة من برنامج لجنة السلم الموسيقى ونصها : "ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الايقاع ؟ " .

محمد فتحى أفندى — يهمنا معرفة ما إذا كانت لجنة المقامات والايقاع والتأليف طلبت إلى لجنة السلم الموسيقى أن تعنى بمسألة تحديد المقامات .

البارون كارا دى فو — لجنة السلم الموسيقى لم تبحث إلا مقامين أو ثلاثة .

الرئيس — لا نبحث فى موضوع التسجيل على أسطوانات ، لأنه غير وارد فى برنامج لجنتنا ، وأرى أنه يحسن إرجاء هذا الموضوع لحين تسلمنا تقرير لجنة التسجيل .

الدكتور لاخمان — لجنة التسجيل مكلفة تسجيل قطع غنائية وآلية فقط ، ولم تكلف تسجيل المقامات .

الرئيس — إنى باعتبارى رئيس لجنة المقامات والايقاع والتأليف أقرر أن لجنتنا لم تشتغل بأبحاث فى المعامل لأنها مكوّنة من موسيقيين ليس غير .

محمود زكى أفندى — أرى أن الموضوع الذى أثاره حضرة أمين الديك أفندى مهم جدا ، لأن المؤتمر

كان يجب عليه تحديد المقامات بحيث لايدع مجالا للشك بشأنها، وذلك إما بطريقة التسجيل الفونوغرافى وإما بطريقة قياس المسافات التى تتألف منها قياسا رياضيا. فأقترح على المؤتمر أن يبدى اليوم الرغبة فى أن تشكل الحكومة المصرية لجنة خاصة لتحديد المقامات باحدى الطريقتين المذكورتين .

وديع صبرا أفندى — لقد بينت منذ بدء أعمال لجنة السلم ضرورة فحص المقامات السبعة الأساسية، ولذلك أؤيد اقتراح حضرة أمين الديك أفندى ومحمود زكى أفندى .

أميل عريان أفندى — بما أن لجنة السلم الموسيقى أضاعت وقتها فى مناقشات عقيمة، أرى أنه يحسن أن تكون مهمة اللجنة التى يقترح تشكيلها حضرة محمود أفندى زكى تحديد المسافات التى يتألف منها السلم الموسيقى المستعمل الآن فى مصر ، لأنه متى تم ذلك سهل ضبط جميع المقامات .

الرئيس — عرض علينا اقتراحان أحدهما لحضرة أمين الديك أفندى والآخر لجناب الدكتور لاخمان، وسنأخذ الأصوات عليهما ، ولكنى أقرر أنى أرى أن أكثرهما معقولية اقتراح الدكتور لاخمان الذى يرمى إلى تسجيل الأغانى لا المقامات تسجيلا فونوغرافيا .

أمين الديك أفندى — إذا قرر المؤتمر ذلك فانى أطلب قياس مسافات المقامات قياسا رياضيا .

الرئيس — كيف يتيسر ذلك ولجنة السلم الموسيقى لم تصل بعد إلى حل نهائى فى مسألة مسافات السلم المستعمل فى مصر والأصوات الواقعة بين تلك المسافات ؟

محمد فتحى أفندى — اقترح رجاء الحكومة المصرية فى تشكيل لجنة خاصة لقياس هذه المسافات .

رءوف يكتا بك — أعتقد أننا متفقون جميعا على فائدة تشكيل مثل هذه اللجنة .

محمد زكى على بك يسأل عما إذا كان تقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف مقبولا فى جملته .

نجيب نحاس أفندى — كيف تقبل وتكوين المقامات معبر عنه برسم بيانى غير ثابت ؟

الرئيس — لم تكتف اللجنة بتدوينها بالعلامات الموسيقية بل قسمتها أيضا إلى اجناس .

إميل عريان أفندى — على الرغم من تدوينها بالعلامات الموسيقية وتقسيمها إلى أجناس لا يمكن اعتبار المقامات محددة مادامت قيمة الأصوات التى تتألف منها لم تحدد بالضبط .

مصطفى رضا بك — السلم الموسيقى والمقامات مسألتان لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى، وبما أن ١٥ يوما غير كافية البتة لتحديد السلم الموسيقى ، لذلك أؤيد الاقتراح القائل بتشكيل لجنة خاصة لهذا الغرض .

محمد زكى على بك — نحن رأينا أن مدة الأسبوعين غير كافية حقا لانجاز مثل هذا العمل على ما يرام ، ولذلك تميل الحكومة إلى استمرار هذا العمل .

أخذت الأصوات على الاقتراح برجاء الحكومة المصرية فى تشكيل لجنة خاصة لضبط المقامات وتحديدها فوافق عليه الحاضرون بالاجماع .

محمود زكى أفندى — لاحظت اللجنة أن الديوان الواحد يعرف بأسماء مختلفة فى مصر وفى الشام مثلا فهل بحثت عن أسباب هذا الاختلاف فى التسمية ؟

الرئيس — نحن اكتفينا باثبات ما وصل إلى علمنا ، ولما كانت مصر تعتبر بحق المركز الموسيقى لدائرة البلاد الاسلامية فى الشرق الأدنى ، فان التسمية التى تستعملها ستعم سائر البلاد ، وخصوصا متى وضعت ونشرت طريقة (Méthode) جديدة لتعليم الموسيقى .

نجيب نحاس أفندى — أعتبر أن لجنة المقامات والايقاع والتأليف لم تقدم لنا من حيث الدقة شيئا لأنها لم تحدد قيمة الأصوات .

صفر على أفندى — نحن استعملنا مؤقتا طريقة التدوين السالفة الذكر ، ولا نزال منتظرين قرار لجنة السلم الموسيقى فيما يختص بتحديد قيمة الأصوات

مسيو فيليب سترن — أرى أنه من المهم ذكر أسماء وعناوين حضرات الموسيقيين الذين قدموا لنا تركيب المقامات .

محمود زكى أفندى — أقترح على المؤتمر أن يبدى الرغبة فى أن تتخذ الاجراءات اللازمة للوصول إلى توحيد تسمية المقام فى البلاد المختلفة .

وأخذت الأصوات على هذا الاقتراح فووفق عليه بالاجماع .

ثم رفعت الجلسة فى منتصف الساعة الأولى بعد الظهر م؟

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	رءوف يكتا

محضر الجلسة الثالثة

فتحت الجلسة الثالثة فى الساعة العاشرة من صباح يوم الأربعاء ٣٠ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة جناب المحترم الأب كولانجيت رئيس لجنة السلم الموسيقى وحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعدهم :

دكتور هاينتز	مسيو هنرى رابو	دكتور الحفنى
بروفسور هندميت	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
دكتور لاخمان	السيد محمد بن غبريط	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور زاكس	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	دكتور هنرى فارمر	صفر على أفندى
بروفسور دكتور فيللز	بروفسور زامبييرى	مسيو كوستاكى
مسيو سالازار	مسيو هابا	محمد كامل حجاج أفندى
بارون كارادى فو	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى
مسيو شانتفوان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى
مسيو شوتان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضلى أفندى
مدام هرشر كليمان	مصطفى رضا بك	منصور عوض أفندى
مدام لافرنى	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقبل البدء فى أعمال الجلسة تلا حضرة الأستاذ محمد زكى على بك الرسالة البرقية المرسلة من حضرة صاحب المعالى كبير الأمناء ردا على تلغراف المؤتمر المرسل إلى حضرة صاحب الجلالة الملك . وقد قوبلت عباراته الرقيقة بالتصفيق الحاد .

ثم تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة . ثم تلا أحد موظفى السكرتارية تقرير اللجنة باللغة الفرنسية .

البارون كارادى فو — تلا باللغة الفرنسية الكلمة التى ترجمتها :

لايزال هناك بعض الغموض فيما يختص بمبادئ المقامات والسلالم المعروفة كما ظهر ذلك فى جلسة الأمس ، إذ شكا أعضاء لجنة المقامات من عدم معاونة لجنة السلم لهم فى الوقت الملائم ، وإنى أرى مع ذلك أنه ليس من المستحيل إيضاح الحالة .

الحقيقة أن السلم العربى لاوجود له ، إذ لا يوجد أناس مشتغلون بالنظريات الخاصة به ، ولم يتقدم للمؤتمر أى اقتراح بشأنه ، ويمكننا أن نقرر أن السلم لاوجود له ، وانما توجد مقامات فقط . وإذا ذكر السلم فان المـاثل فى الأذهان هو مجموعة مقامات ، أو ديوان أساسى يتألف منه أنغام عدة ، وإذا اعتبرنا السلم بهذا المعنى أمكننا أن نجد عند المؤلفين الموسيقيين سلما يرجع عهده إلى عهد اليونان الأقدمين إذ وجد سلم من وضع اليبيوس (Alypius) على ماأعتقد قام بطبعه ميبوميوس (Meibomius) وإذا بدئ بأية علامة من علاماته يمكن معرفة تسعة المقامات اليونانية الأساسية وهى : الفريجى (Phrygien) والليدى (Lydien) والدورى (Dorien)مع فروع كل منها الهيبر (Hipier) والهيبو (Hypo) .

وهذا السلم استعمله الفارابى وصفى الدين ، ولكنه كثير التعقيد فى تركيبه وما هو فى الواقع إلا من عمل بعض المشتغلين بالعلوم الرياضية وليست له أية قيمة موسـيقية ، ولا يمكن أن يتسع لأكثر من المقامات التسعة المذكورة .

ومن الواضح أن السلم الذى يشتمل على عدد كبير من المقامات مع مسافاتها الصحيحة غير ممكن تكوينه رياضيا ، ولأجل ذلك رأت لجنة السلم أن تبحث فى المقامات مباشرة ، فاختارت المقامين أو الثلاثة التى كثر شيوعها فى مصر ، وهى الراست والبياتى والحجاز ، وأجرت تجارب بشأنها أعنى أنها ضربت صفحا عن النظريات وبحثت فيما هو المتبع اليوم عند أحسن المغنين ، ويمكن فيما بعد تكملة هذه التجارب فى المقامات الأخرى الأصلية . ومتى تم ذلك فسيكون لديكم لكل مقام ثلاثة تعاريف لابد أن تختاروا واحدا منها .

أولا — تعريف القدماء من أصحاب النظريات (من القرن العاشر إلى القرن الخامس عشر) الذين يقررون مسافات الأبعاد الصوتية فى المقامات بنسبة أطوال الأوتار ، ولا يخفى مافى ذلك من تمـام الوضوح .

ثانيا — التعريف النـاتج عن التجارب التى يمكن إجراؤها على المقامات المتبعة الآن بدقة كبيرة مثل الدقة التى اتبعتها لجنتكم فى التجارب التى أجرتها .

ثالثا — التعريف التقريبى الذى يعطينا المقامات المقسمة إلى أرباع الأصوات .

فبأى اعتبار يكون الخيار ؟ يلوح لى أنه يجب ألا يراعى فى ذلك الاعتبار العلمى بل الاعتبار النفسى : الارادة . فاختاروا كما تشاءون . فاذا اخترتم التعريف الثـانى أعنى مايتبعه الآن مشهورو المغنين ، يجب أن يكون اختياركم مقصورا على بلد واحد ، لأننا لاحظنا فيما يتعلق بمقام الراست على الأخص ، أن المغنين فى مصر والشام وتركيا لا يتبعون نغمات واحدة ، فمتى تقرر المقام بهذا الشكل لبلد واحد يحسن وضع آلة ذات سبعة (ديابازونات) تعطى الأصوات الناتجة من هذه التجارب حتى لاتتغير فى المستقبل ويعمل مثل ذلك بكل مقام.

أما اذا اخترتم التعريف التقريبي ذا أرباع الأصوات ، فيسهل عليكم كتابة النوتة والتدريس وتتوافر لديكم ميزة تصوير المقامات المهمة التي يتعذر وجودها في النظامين الآخرين ، ولكنكم إزاء ذلك تفقدون كثيراً من حيث الرقة والرشاقة .

عليكم أن تقرروا ذلك ، وأكرر أن المسألة مسألة إرادة ، فاذا لم تصدروا قرارا فان المسألة تستمر إلى ما لا نهاية له .

رءوف يكتا بك . تلا باللغة الفرنسية الكلمة التي ترجمتها :

حضرة الأب المحترم . إن من بين أغراض هـذا المؤتمر كما ذكر في خطبة الافتتاح التي ألقاها حضرة صاحب المعالي وزير المعارف تثبيت السلم الموسيقي .

وقد أضاعت لجنة السلم الموسيقي كثيرا من وقتها في حل السؤال الغريب الذي وضع وهو يتضمن ما إذا كانت الموسيقى العربية أساسها حقيقة كما يزعمون الطريقة المعتدلة التي تقسم الديوان إلى ٢٤ ربع صوت متساوية أو لم يكن .

أما التجارب الاولى التي عملت فقد برهنت على العكس ، ولذلك تألفت لجنة فرعية ، ثم أجريت عمليات مشوبة بالشك كثيرا أو قليلا لقياس الأصوات المذكورة ، وقد عبرت اللجنة عن نتيجة أبحاثها بسلسلة من الأرقام ورد ذكرها بتقريرها السابق تلاوته .

والآن أتشرف بعرض السؤال الآتي على زملائي الأفاضل :

هل يمكن للعالم الموسيقي (Musicologue) أو المشتغل بنظريات الموسيقى شرقيا كان أو غربيا أن يستخلص من تلك الأرقام الصفة الحقيقية العلمية بمجموعة الصوتية (Système Tonale) في الموسيقى العربية ، وأن يقول مثلا إن هذا سلم ديتونيكي (Ditonique) أو سلم دياتونيكي (Diatonique) أو أي سلم آخر مستعملا أحد الاصطلاحات المعروفة عند المشتغلين بنظريات الموسيقى ؟

وهل في الإستطاعة أن يقال إن المجموعة الصوتية المذكورة تتضمن الأبعاد ذات الخمس (Quintes) وذات الأربع (Quartes) المضبوطة ، وأن أبعادها الثلاثية (Tièrces) مطابقة لأحد الأبعاد الثلاثية الأخرى المعروفة لدى المشتغلين بتلك النظريات ؟ وأخيرا هل يمكن هذا العالم الموسيقي أن يكون لديه فكرة حقيقية عن قيمة الصوت الكبير والصوت الصغير أو عن الابعاد اللحنية الصغيرة الأخرى لهـذه الموسيقى المطربة ؟ أعتقد أن الجواب لا .

وإذ كانت حكومة جلالة الملك لا تدخر وسعا فى سبيل رفع مستوى الثقافة الموسيقية فى هذه البلاد، فانى أقترح عليها إنشاء مجمع (أكاديميه) للموسيقى لا يؤلف من مهندسين أو صناع آلات ، بل من فنانين نابغين، ومن علماء فى نظريات الموسيقى يكونون قد درسوا أيضا تاريخ السلم العربى، ويكونون من ذوى الكفايات المشهود لهم فى المسائل المتعلقة بالموسيقى الشرقية. ولما كانت القاهرة هى بلا نزاع المركز الموسيقى فى دائرة الشرق الأدنى، وجب أن ينشأ فيها هذا المجمع (الأكاديميه) الذى يستطاع أن تدرس وتعالج فيه جميع المسائل الواردة فى خطبة الافتتاح فى جوّ أكثر هدوءا وأقل اضطرابا .

وإنى أرجو أن يثبت اقتراحى فى محضر هذه الجلسة .

محمود زكى أفندى — إنى أعارض فيما يقوله حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك فى كلمته من وجوب إنشاء مجمع علمى موسيقى فى مصر، يتألف من كبار المشتغلين بالموسيقى العربية الواقفين على تاريخ السلم الموسيقى العربى المشهود لهم بالكفاية والمقدرة، وذلك لأنى أرى أن معهد الموسيقى الشرقى الذى نجتمع فى داره الآن يضم أقدر الأشخاص العاملين فى الموسيقى العربية والمشتغلين بها . وفى استطاعة هذا المعهد أن يقوم بعمل المجمع العلمى الذى يطلب رءوف يكتا بك تأليفه .

محمد زكى على بك — إن اقتراح الأستاذ رءوف يكتا بك لا يتعرض لأكثر من كفاية الأعضاء الذين يتألف منهم المجمع العلمى ، فاذا توافرت الشروط المطلوبة لعضوية هذا المجمع فى رجال معهد الموسيقى الشرقى كان كل الأعضاء منهم . على أنه يجب ألا يفوتنا أن المجمع العلمى سيكون مجمعا رسميا يتألف ممن تختارهم الحكومة من ذوى المكانة العلمية ، والمعهد ليس كذلك، لأن للحكومة وحدها حق اختيار أعضاء الجمعيات العلمية التابعة لها .

السيد قدور بن غبريط — أنا أوافق على رأى الأستاذ محمود زكى أفندى

رءوف يكتا بك — إن اقتراحى لا يقصد منه أن يكون المجمع العلمى بعيدا عن هذا المعهد، لأنى أطلب أن يكون هذا المجمع فى مصر، وان ينعقد فى دار المعهد الكريمة فى جو يسوده السكون والسلام .

وقد عرض اقتراح رءوف يكتا بك على المجتمعين فوافقوا عليه بالاجماع ما عدا ثلاثة، وهم الأستاذ محمود زكى وإميل عريان أفندى ومحمود على فضلى أفندى .

إميل عريان أفندى — ثم وقف إميل عريان أفندى سكرتير لجنة السلم الموسيقى وتلا كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها كما يأتى :

سادتى

بما أن اللجنة الفرعية للسلم الموسيقى قررت أن السلم الموسيقى المستعمل فى مصر لا يطابق السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ ربع صوت ، فأجدنى مضطرا إلى مناقشة التجارب التى أجرتها ، والنتائج التى حصلت عليها ، لأظهر لكم أن قرارها هذا مبنى على قاعدة فاسدة .

ويظهر أنه يحسن بى أن أوجه نظركم قبل هـذه المناقشة إلى أن لجنة السلم الموسيقى أجرت فى أثناء جلستها المنعقدة فى ١٥ من مارس سـنة ١٩٣٢ مقارنة بين سلم مقـام الراست المأخوذ من القانون وهذا السلم نفسه مضبوطا على الأكتوكورد على أساس السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا .

وقد تبينت بدون أدنى صـعوبة أن هذين السلمين منطبق أحدهما على الآخر تمـام الانطباق .

وقد أعادت اللجنة الفرعية هذه التجربة نفسها وحصلت بالنسبة للأصوات المختلفة لسلم مقام الراست على الأرقام الآتية :

جدول رقم ١

اسم الصوت	طول الوتر المذبذب
راست	١٫٠٠٠٠
دوكاه	٠٫٨٩١٠
سيكاه	٠٫٨١٥٧
جهاركاه	٠٫٧٥٠٠
نواه	٠٫٦٦٦٦
حسيني	٠٫٥٩٤٠
أوج	٠٫٥٤٥٠
كردان	٠٫٥٠٠٠

فاذا قارنا بين هـذه الأرقام والأرقام المقابلة لهـا فى السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا والمبينة بالجدول الآتى :

جدول رقم ٢

اسم الصوت	طول الوتر المذبذب
راست	١٫٠٠٠٠
دوكاه	٠٫٨٩٠٩
سيكاه	٠٫٨١٦٨
جهاركاه	٠٫٧٤٩١
نوا	٠٫٦٦٧٤
حسيني	٠٫٥٩٤٦
أوج	٠٫٥٤٥٠
كردان	٠٫٥٠٠٠

يتبين لنا بسهولة أ٠ا متساوية فيما بينها بحيث لا يتجاوز الاختلاف بينها ملليمترا واحدا تقريبا (ومع ذلك يمكن تفسير هذا الفرق الضئيل جدا بعدم بلوغ آلة القياس الدرجة الكافية من الدقة) .

ولما كانت اللجنة الفرعية تريد أن تحقق جيدا من النتائج التى وصلت إليها، رأت أن تعيد هذه التجارب ولكن بعكس الطريقة الأولى ، أى أنها ضبطت أوتار القانون على حسب سلم مقام الراست المضبوطة أصواته على آلة الصونومتر على قاعدة السلم الموسيقى المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا، ثم دعت بالتناوب حضرات الموسيقيين الذين انتخبوا لأن يكونوا محكمين لتقديم ملاحظاتهم على أصوات السلم المضبوط بهذه الطريقة .

وهذه الملاحظات دوّنتها اللجنة الفرعية فى الجدول الآتى :

جدول رقم ٣

	منصور عوض	عويس	فتحى	الحريرى	شوا
دوكاه	مضبوط	مضبوط	واط	واط	عالٍ
سيكاه	«	عالٍ	عالٍ	عالٍ	«
جهاركاه	«	«	واط	«	مضبوط
نوا	«	«	«	«	عالٍ
حسينى	«	مضبوط	«	«	واط
أوج	«	عالٍ	عالٍ	«	عالٍ

لا يمكننى أن أترك هذا الجدول يمرّ دون أن ألاحظ بعد استثناء حضرة منصور عوض أفندى الذى أبدى حكمه بأن السلم المعتدل لمقام الراست كان فى جميع نواحيه مطابقا للسلم المستعمل فى مصر أن جميع من أبدوا آراء فيما يختص بهذا السلم كانت آراؤهم متناقضة فى كثير من أجزائها ، خالية من كل ذوق سليم ، وذلك لمخالفتها لمبادئ قواعد علم الأصوات .

وسأذكر على سبيل المثال الحالتين المميزتين التاليتين :

١ — إن صوت النوا الذى كانت رصدته اللجنة الفرعية على حسب آذان حضرات الموسيقيين المحكمين باعتباره ناتجا من وتر طوله ٠٫٦٦٦ (انظر جدول رقم ١) وجده هؤلاء المحكمون بأغلبية ٣ أصوات إزاء صوت واحد عاليا جدا فى السلم المعتدل، إذ يبلغ طوله ٠٫٦٦٧٤ . وليس من الضرورى أن يكون الانسان رياضيا ماهرا حتى يعرف أن ارتفاع الأصوات المختلفة الناتجة من وتر واحد يتغير بنسبة عكسية لأطوال الأجزاء المذبذبة المحدثة لها .

٢ — الأوج الذى رصدته اللجنة الفرعية بحسب آذان حضرات الموسيقيين المحكمين باعتباره ناتجا من وتر طوله ٠٫٥٤٥٠ (انظر جدول رقم ١) اعتبروه بالاجماع عاليا فى السلم المعتدل إذ يبلغ طوله ٠٫٥٤٥٠.

فلو كانت اللجنة الفرعية كلفت نفسها عناء مواجهة الأرقام التى حصلت عليها لكانت احترست من أن تؤكد أن الوتر الذى يبقى طوله ودرجة شده بدون تغيير يمكن أن يعطى أصواتا مختلفة.

واستمرت اللجنة الفرعية فى قياس أنصاف المسافات الصوتية الأخرى التى تقع بين المسافات السابقة كما فى الجدولين ٤ و ٥ المذكورين بعد :

جدول رقم ٤

سلم مقام النهاوند	
اسم الصوت	طول الوتر
الكرد	٠٫٨٤٤٥
الحصار	٠٫٦٣١٠
العجم	٠٫٥٥٨٠

جدول رقم ٥

سلم مقام الحجاز	
اسم الصوت...	طول الوتر
الحصار	٠٫٦٢٧٠
النم ماهور	٠٫٥٣٢٠
الكرد	٠٫٨٣٨٠

وأردت أن أتحقق بنفسى مبلغ دقة هذه الأرقام التى حصلت عليها اللجنة الفرعية مرتكنا فى ذلك على تساوى المسافات الثلاث الآتية :

$$\frac{\text{دوكاه}}{\text{كرد}} = \frac{\text{نوا}}{\text{حصار}} = \frac{\text{حسينى}}{\text{عجم}}$$

ولكنى مضطر مع الأسف الشديد إلى التصريح بأن الأرقام التى حصلت عليها اللجنة الفرعية لا يمكن التعويل عليها ، لأننا إذا استبدلنا بهذه المسافات قيمتها العددية المأخوذة من الجداول ١ و ٤ و ٥ كانت النتيجة كما يلى :

$$\frac{٠٫٨٩١٠}{٠٫٨٤٤٥} = \frac{٠٫٦٦٦}{٠٫٨٣١} = \frac{٠٫٥٩٤}{٠٫٥٥٨}$$

مع أن ... ... $\frac{٠٫٨٩١٠}{٨٤٤٥} = ١٫٠٥٥٠$

و ... ... $\frac{٠٫٦٦٦}{٠٫٨٣١} = ١٫٠٥٥٤$

و ... ... $\frac{٠٫٥٩٤}{٠٫٥٥٨} = ١٫٠٦٤٥$

ولما أرادت اللجنة الفرعية إثبات المسافات الوسطى الأخرى، اتبعت طريقة معقولة باستعمالها المعادلات الثلاث عشرة التقريبية التى قدمها لها المحكمون والتى لا شك فى صحتها

ملاحظة — تسهيلا لاستعمال المعادلات التقريبية قد استبدل بالأربع والعشرين مسافة للسلم الموسيقى أربعة وعشرون حرفا من الحروف الأبجدية .

فتكون المعادلات التى أثبتتها اللجنة الفرعية كالآتى :

(١) ب ج د = هـ و ز
(٢) ا ب = هـ و
(٣) ا ب ج = هـ و ز
(٤) ج د هـ = هـ و ز
(٥) و ز ح = هـ و ز
(٦) ز ح ط = هـ و ز
(٧) ط ى ك = هـ و ز
(٨) ك ل م = هـ و ز
(٩) م ن س = هـ و ز
(١٠) س ع ف = هـ و ز
(١١) ف ص ق = هـ و ز
(١٢) ش ت ث = هـ و ز
(١٣) هـ و ز ح ط ى ك ل = س ع ف ص ق ر ش ت ث

وكانت اللجنة تستطيع أن تضيف إلى هـذه المعادلات بدون أن تخشى أن تناقض نفسها المعادلات الست الآتية :

(١٤) د هـ و = ج د هـ
(١٥) ب ج د هـ = ج د هـ و
(١٦) ى ك ل = هـ و ز
(١٧) ل م ن = هـ و ز
(١٨) ن س ع = هـ و ز
(١٩) ص ق ر = هـ و ز

فاذا أضفنا إلى هذه التسع عشرة معادلة الخمس التالية المأخوذة من الجدول رقم ١

(٢٠) ج ط ى = هـ و ز
(٢١) ق ر ش = هـ و ز
(٢٢) ت ث خ = هـ و ز
(٢٣) س ع ف ص = ا ب ج د
(٢٤) ا ب ج د هـ و ز ح ط ى ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ت ث خ = ٢

حصلنا على ٢٤ معادلة ذات الأربعة والعشرين مجهولا وتكون نتيجة حلها :

ا ب ج د هـ و ز ط ى ك ل م ن س ع ف ص ق ر ت ش ث خ

$= ١^{٢٤} = ٢$

إذا $١ = \sqrt[٢٤]{٢}$

وإنى أعبر عن شعورى الخاص وعن شعور مصر كلها إذا ما رجوتكم أن تبحثوا بمنتهى العناية فى هذا البيان وهذه العمليات الحسابية، وأضع نفسى تحت تصرفكم لتقديم جميع البيانات التكميلية التى ترونها لازمة، حتى إذا اقتنعتم بصحتها أمكننا أن نقرر باتفاقنا جميعا أن السلم الموسيقى المستعمل فى مصر هو حقيقة السلم المعتدل . وإنى أوجه نظر حضراتكم إلى أنه لو اقتصرت أعمال المؤتمر على هذا القرار الهام لاستحققنا جميعا شكر الأجيال المصرية القادمة ، التى ستجد سلما موسيقيا دقيقا يقيها شر الوقوع فى الحالة المضطربة الموضحة بجلاء فى جدول رقم ٣ ، التى وقع فيها محكمو اللجنة الفرعية ما عدا منصور عوض أفندى فيما يتعلق بما أبدوه من آراء فى الأصوات التى يتألف منها أحد المقامات التى يستعملونها .

أحمد أمين الديك أفندى — لقد أصبحت المناقشة فى المسائل الخاصة بالسلم الموسيقى لا محل لها الآن، بعد أن وافق المؤتمر على اقتراح حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك الذى يقضى بتأليف مجمع علمى موسيقى لدراسة المسائل المتعلقة بالسلم ، على أننى مستعد لأن أثبت أن السلم المعتدل غير صحيح فنيا ، وأكتفى بأن أذكر على سبيل المثال أن المسافات $\frac{٤}{٥}$ و $\frac{٢٤}{٢٥}$ و $\frac{١٦}{١٥}$ لا توجد فى السلم المعتدل، يضاف إلى ذلك أن السلالم (gammes) المتفرعة عن السلم المعتدل لا تقبلها آذان الموسيقيين الشرقيين .

الأستاذ محمد فتحى — إنى مع موافقتى على تأجيل البت فى مسألة السلم الموسيقى إلى ما بعد عرض الأمر فيه على المجمع العلمى الموسيقى أعترض على ما يقوله الأستاذ أحمد أمين الديك أفندى من عدم صلاحية السلم الموسيقى المعتدل للاستعمال فى الموسيقى العربية ، وإنى مشتغلا بهذه الموسيقى عمليا أوافق على استعمال السلم الموسيقى المعتدل .

محمود فضلى أفندى — ان السلم المعتدل مؤلف من ٢٤ صوتا، وأنا باشتغالى فى الاختبارات التى قامت بها لجنة السلم وجدت ٢٦ صوتا ، وربما كنت أجد أكثر من ذلك لو استمرت اختباراتى إلى أبعد مما كانت . وأما من الناحية العملية فقد وجدت أن الفروق بين أصوات السلم المعتدل وأصوات السلم المعمول به فى مصر طفيفة جدا فى الأنغام السبع الأساسية ، وإن فرقا يبلغ ٣ مليمترات على وتر طوله متر واحد، وهو ما يوجد بين بعض أصوات السلمين المذكورين لفرق ضئيل لا تشعر به إلا الأذن الحساسة جدا ، وعلى ذلك إنى أرى استعمال السلم المعتدل فى الآلات الثابتة ، وأرغب أيضا فى أن يطلب المؤتمر من الحكومة إبلاغ حكومات البلاد العربية التى لها أعضاء فى هــذا المؤتمر رغبة المؤتمر فى أن تؤلف تلك الحكومات مجامع علمية مماثلة للجمع المقترح تأليفه فى مصر، لتقوم تلك المجامع بدراسة المسائل المتعلقة بالموسيقى العربية عامة والمسائل الخلافية خاصة ، حتى يتسنى بهذه الطريقة وضع قواعد مشتركة للموسيقى العربية يعمل بها فى جميع البلاد العربية .

. وديع صبرا أفندى — ثم تلا حضرة وديع صبرا أفندى كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها ما يأتى :

فى الجلسة الأولى من لجنة السلم وجدنا أنفسنا أمام تحزب عظيم ، ولكنه ذو صبغة علمية ، فان عضوين محترمين وهما حضرتا نجيب نحاس أفندى وإميل عريان أفندى كانا من أنصار استعمال السلم المعتدل ذى الأربعة والعشرين ربعا ، وقد نجحا على ما أظن فى التأثير فى بعض أعضاء معهد الموسيقى الشرقى ليأخذوا بوجهة نظرهما هذه .

ولقد يدرك بسهولة أن بعض أعضاء هذا المعهد قد اشتركوا فى الواقع فى هذه النظرية ، ولكنه من المستحيل قبول ذلك على أية تجربة علمية للمناضلة فى سبيل اختيار هذا السلم .

وقد تألفت لجنة فرعية باشارة حضرة الرئيس ، وذلك لقياس السلم المصرى على آذان المغنين ، فقامت بالواجب عليها فى يوم الخميس الساعة السابعة مساء ، وهو اليوم العاشر من المؤتمر ، وسلمت الأرقام التى كانت ستناقش فيها لجنة السلم ، وقد لاحظ حضرة الرئيس أن التقرير يجب أن يلخص سريعا ويقدم لحضرة صاحب المعالى الوزير فى اليوم التالى أو فى صباح اليوم الثالث على الأكثر ، لذلك لم يكن هناك وقت كاف للناقشة فيه ، وبما أن هذا التقرير لم يكن تقريرا إداريا فانى أعتبر هذا السلم غير مقطوع به . ولقد ظهر من نقصه أن السلم المعتدل لا يمكن اتخاذه أساسا للسلم العربى .

ووجد التباس فى الفقرتين الأولى والثانية من برنامج الأعمال بين العبارتين "السلم العربى" و"السلم المصرى" .

وعملا باقتراح حضرة سامى أفندى الشوا حلت كلمة "المصرى" محل "العربى" وعلى ذلك لم يكن هذا هو السلم العربى العام الذى يجب فرضه على بلاد الموسيقى العربية الأخرى . فان أغلب الأرقام التى دوّنت لهذا السلم المصرى لا تطابق الأرقام العلمية ولا الأرقام التى قبلها أغلب علماء هذا الفن ، فهو إذًا ليس سلما علميا .

ولما أرادت اللجنة الفرعية تحديد السلم بأربعة وعشرين صوتا وأن صوت الحجاز كان ظهوره مستعصيا بين أصوات هذا السلم ، قررت معاملة هذا الصوت معاملة خاصة ، بأن عينت له مكانا خارج السلم ، فليس هذا اذًا بالسلم المنطقى .

ومن المستحيل إنشاء سلم قبل معرفة مسافاته ثم تحديدها بكيفية محكمة . وبأى المصادفات تحقق لدينا أن المسافة ما بين "دو" و"رى" معتدلة بينما هى مضبوطة بين "فا" و"صول" ؟ ولما كانت المسافات التى بين أصوات السلم لم تحدد بعد ، كان من السهل تقرير أن هذا السلم فى مجموعه ليس سلما موسيقيا .

وبجانب الغلطات الصغيرة التي يمكن ملاحظتها بسهولة توجد غلطات جسيمة أذكرها فى مقام العجم . فان قرار هـذا المقام هو سى بمول طبيعى أى $\frac{٩}{١٦}$ وأن العلامة المقابلة لهـا فى السلم المعتدل كانت دائما مرتفعة ، أما فى السلم المطروح أمامنا فالقرار المذكور مرتفع أيضا بمقدار ٣٫٢ ملليمترا عما يقابله فى البيانو باعتبار أن طول الوتر هو متر ، ونكون مجبرين فى هذه الحالة على رفع العلامة التى بعدها "دو" بقدر كوما ، وهذه لا توجد بجدول السلم المذكور . فأظن أن هذا السلم ليس صحيحا .

إن قدماء العرب والمحدثين منهم ، وكذلك الأتراك فى مقام الراست يستعملون سيكاه أعلى من المستعملة فى مصر ، وإن الموسيقيين المصريين يستعملون نفس هذه السيكاه $\frac{٢٢}{٢٧}$ فى مقام العراق ، مع أنه لم يأت ذكرها فى سلم اللجنة الفرعية ، وعلى هذا يكون هـذا السلم ناقصا . وفى اعتقادى أن غرض هـذا المؤتمر يرمى إلى ما يأتى :

أولا — اختيار سلم صحيح قليل التعقيد ما أمكن لتعليمه فى المدارس .

ثانيا — أنه يمكن بهذا السلم أن يدخل على الموسيقى العربية ما يلائمها من توافق الألحان (الهارمونى) وأن يجعلها تتقدم نحو فن تعدد الأصوات (البوليفونى) .

ثالثا — درس صناعة الآلات الحديثة ذات الأصوات الثابتة ، والآلات ذات المضارب وآلات النفخ الخ — بمقتضى القواعد الخاصة بالموسيقى العربية .

وهـذا السلم لا تتوافر فيـه الشروط اللازمة ، لأنه لم يضبط على حسب مقتضيات علم الطبيعة حتى يكون صالحا لصناعة الآلات المتقنة .

والسلم المذكور ذو الأبعاد التقريبية المضبوطة على الأذن فقط لا بد أن يكون موضوع المناقشة فيه طويلا بين أعضاء هـذا المؤتمر ، لأنه بحالته الراهنة لا يؤدى إلى تقدم الموسيقى العربية ، بل على الضد يكون سببا فى رجوعها إلى الوراء .

أما فيما يختص بى فانى أمانع فى اختيار هذا السلم وإنى أعرض على زملائى الأفاضل الاقتراح الآتى :

"بما أنه لم يحصل اتفاق للآن فى مناقشة السلم المقدم من اللجنة الفرعية نظرا لضيق الوقت ، فنرجو من المؤتمر أن يقرر استمرار المباحثات بين الأعضاء بالمراسلات . وأطلب أن يدوّن اقتراحى هذا فى محضر الجلسة .

الأستاذ نجيب نحاس — لقد أجرينا فى أوقات مختلفة النغمة الثالثة (Tierce) الطبيعية أى السيكاه فوجدناها تزيد $\frac{٢}{٤}$ نغمة عن الدوكاه ، فاذا جعلنا هذه النغمة (السيكاه) أساسا وأضفنا إليها ١٢ نغمة خامسة (quintes) نصل إلى إيجاد الاثنتى عشرة نغمة الواجب إضافتها إلى السلم الغربى المعتدل لايجاد السلم العربى

المعتدل ، وإن الاختلافات التى بين السلم العربى المعتدل على هذه الصورة والسلم الطبيعى لطفيفة جدا بحيث يصبح إهمالها وعدم الالتفات إليها ، وإنى أقترح على حضرات الأعضاء الذين يمثلون هنا البلاد العربية المختلفة أن يدرسوا من جانبهم السلم المعتدل ، وأنى معتقد أنهم سيقتنعون فى النهاية بصحته . إن السلم المعتدل هو السلم الوحيد الذى يساعد على تقدم الموسيقى العربية ويساعد على إدخال الآلات الثابتة.

منصور عوض أفندى — تلا الكلمة الآتى نصها :

أولا — إنى أقرر أن السلم الموسيقى المستعمل الآن فى مصر ينطبق على السلم المعتدل .

ثانيا — أن تطور الموسيقى يحصل فى كل بلاد العالم وتحت يدى أسطوانات موسيقية من سنة ١٩٠٦ تثبت أقوالى .

ثالثا — إذا كانت لجنة السلم لم توفق إلى إدراك كنه سلمنا الموسيقى بسبب الآراء المختلفة التى سمعتها من الموسيقيين المحترفين الذين استعانت بهم والذين قرروا أمامها وجود خلافات بين أصوات السلم المستعمل فى بلادنا وأصوات السلم المعتدل ، فان تلك الخلافات هى فى الواقع طفيفة جدا ، ولا يمكن أن تشعر بها إلا أذن حساسة لمن يكون فعلا مشتغلا بالموسيقى ، ويرجع السبب فيما قرره هؤلاء الموسيقيون من الخلافات إلى أنهم لم يتعلموا الموسيقى على قواعد علمية ، بل تعلموها عمليا وإلى أن كلا منهم قد تعلم فى بيئة خاصة ، وطبعت الأصوات فى أذنه كما تعلمها من أستاذه الخاص .

رابعا — إن من رأيى استعمال السلم الموسيقى المعتدل للمزايا الكثيرة التى له ، والتى منها إمكان استعمال الآلات الثابتة ، ومنها تقوية ملكة التأليف الموسيقى ، مع ملاحظة وجوب الاحتفاظ باستعمال السلم المستعمل الآن فى الآلات الوترية .

الأستاذ نجيب نحاس — أراد أن يسمح له ببيان طريقة ابتكرها لكتابة علامات الموسيقى العربية ، ولكن جناب الرئيس أفهمه أن مسألة العلامات مرتبطة تمام الارتباط بمسألة السلم ، وعلى ذلك يجب أن تترك ليقرر المجمع العلمى بشأنها ما يراه .

وبعد ذلك وافقت جماعة المؤتمر بالاجماع على أن يحال تقرير لجنة السلم الموسيقى إلى المجمع العلمى الموسيقى المقترح تأليفه .

رفعت الجلسة حين كانت الساعة الثانية عشرة م

رئيس الجلسة	سكرتير الجلسة
كولانجيت	دكتور محمود أحمد الحفنى

محضر الجلسة الرابعة

فتحت الجلسة الرابعة فى الساعة التاسعة صباحا من يوم ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى رئيس لجنة التعليم الموسيقى ، وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتز	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
البروفسور هندميت	السيد محمد بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور فون‌هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	دكتور هنرى فارمر	صفر على أفندى
بروفسور دكتور فيللز	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستاكى
مسيو سالازار	الأب كولانجيت	محمد كامل حجاج أفندى
مسيو شانتفوان	رؤوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى أفندى
مدام هرشركليان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضلى أفندى
مدام لافرنى	مصطفى رضا بك	منصور عوض أفندى
مسيو هنرى رابو	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الأستاذ محمد زكى على بك نائبا عن السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة سكرتير الجلسة النص العربىّ لتقرير لجنة التعليم الموسيقىّ ، ثم تلا بعده أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور .

وقد أخذ رأى جماعة المؤتمر فى كل مسألة من المسائل الواردة فى التقرير على حدة بعد تلاوته . وقد وافق المؤتمر بالاجماع مع الاستحسان على جميع ما تضمنه تقرير اللجنة المذكورة من آراء ومقترحات . مع تصفيق استمر فى الختام طويلا .

ثم قام حضرة أحمد أمين الديك أفندى وقال " إنى معجب كل الاعجاب بما تضمنه تقرير لجنة التعليم من بيانات دقيقة وعبارات مفصلة وآراء ومقترحات جليلة عظيمة الفائدة، وأطلب من المؤتمر أن يقرر شكر اللجنة وشكر حضرة رئيسها على ما بذلته من جهود فى دراسة المسائل الواردة فى تقريرها ، وما أبدته من آراء قيمة بشأنها . فوافق المجتمعون على ذلك بالاجماع .

الدكتور فارمر — إنى أرغب فى أن أوجه النظر إلى أن لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات التى أتشرف برياستها قد أوصت بتدريس تاريخ الموسيقى الشرقية عامة والموسيقى العربية خاصة بين مواد برنامج الدراسة فى هذا المعهد وفى دور التعليم المماثلة له ، ورأت أنه يجب فوق تشجيع الطلبة على تقديم مؤلفات فى الموسيقى أن يشجعوا على تقديم رسائل فى تاريخ الموسيقى العربية أو الشرقية ونظرياتها ، سواء أكانت خاصة بمؤلفات الموسيقى المطبوعة أم المؤلفات المخطوطة ، ويقوم بفحص هذه الرسائل عضوان يختاران من بين أعضاء لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات .

بروفسور دكتور زاكس — إنى أوافق على ما أبداه حضرة الدكتور فارمر ، ولكنى أرى أن مقترحه لا يتحقق إلا إذا أصبحت علوم الموسيقى بين مواد الدراسة بالجامعة المصرية .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — أنا أقترح أن يخصص جزء من المجلة التى أشار إليها تقرير اللجنة بالأبحاث الخاصة بتاريخ الموسيقى العربية .

وقد وافقت جماعة المؤتمر على هذا الاقتراح .

المسيو فيليب سترن — أرى أن يكون من بين الآلات الموسيقية التى تدرس بالمدارس والمعاهد الرباب والناى .

الرئيس — إن اللجنة فى تقريرها لم تتعرض إلى التفصيل فى ذكر الالات ، ولا سيما آلات النفخ ، وهى تنتظر فى ذلك ما تقرره لجنة الآلات .

مدام لافرنى — أرى أن يعلم التلاميذ الإملاء الموسيقى بعد أن تقرر الطريقة المثلى لكتابة الأنغام العربية بالعلامات .

الرئيس — إن التلاميذ يعلمون من الآن الإملاء الموسيقى .

وانتهت الجلسة فى الساعة العاشرة والنصف ما

سكرتير الجلسة بالنيابة	رئيس الجلسة
محمد زكى على	دكتور محمود أحمد الحفنى

محضر الجلسة الخامسة

فتحت الجلسة الخامسة فى الساعة العاشرة من صباح يوم الجمعة الأول من أبريل سنة ١٩٣٢ برياسة حضرة الدكتور هنرى فارمر رئيس لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتز	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	أحمد أمين الديك أفندى
دكتور لاخمان	بروفسور زامبييرى	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	الأب كولا نجيب	صفر على أفندى
مسيو سالازار	رءوف يكتا بك	الأستاذ على الجارم
البارون كارادى فو	مسعود جميل بك	مسيو كوستاكى
مسيو شوتان	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج أفندى
مدام لافونى	مصطفى رضا بك	الأستاذ محمد فتحى
مسيو فيليب سترن	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس
السيد قدور بن غبريط	دكتور الحفنى	

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى سكرتير عام المؤتمر .

الرئيس — لقد تقرر أن تكون حفلة ختام المؤتمر فى يوم الأحد وهو الثالث من أبريل الساعة الرابعة والنصف بعد الظهر بدلا من يوم الاثنين ٤ من أبريل الساعة العاشرة صباحا ، وإنى أرجو من حضرات أعضاء المؤتمر اختيار عضوين من بينهم للرد على خطاب حضرة صاحب المعالى رئيس المؤتمر فى الحفلة المذكورة .

فقرر المجتمعون اختيار البارون كارادى فو والسيد حسن حسنى عبد الوهاب .

ثم طلب حضرة الرئيس من الحاضرين اختيار أحد حضرات الاعضاء لالقاء كلمة بالنيابة عن جميع أعضاء المؤتمر بين يدى حضرة صاحب الجلالة الملك ، فى أثناء تشريفه حفلة الأوبرا التى ستقام مساء اليوم المذكور (٣ من أبريل) بسبب ختام أعمال المؤتمر . فعرض بعض الحاضرين اسمى حضرتى البارون كارادى فو والبروفسور دكتور زاكس . وقد رأى الأعضاء أن يكون الاختيار من بينهما بطريق الاقتراع

السرى . وقد جرت هذه العملية فعلا ، ونال البروفسور زاكس ١٣ صوتا ، ونال البارون كارادىفو ١٠ أصوات . وعلى ذلك يكون الاختيار قد وقع على البروفسور زاكس .

الرئيس — زملائى الأعزاء . سيداتى وسادتى . عند افتتاح هذه الجلسة المخصصة بدراسة تقرير لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات، اسمحوا لى أن أذكر أن جميع المناقشات والأبحاث التى جرت فى لجنتى تمت فى جو يسوده الهدوء والسلام، ولم يقع أى خلاف فى الرأى مما يؤدى إلى تعطيل أعمالنا، ولى كبير الأمل أن يسود الهدوء والسلام مناقشات المؤتمر عند النظر فى تقرير لجنتى .

ثم تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة ، وبعد الانتهاء منه صفق الحاضرون طويلا، وبعد ذلك تلا أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور (تصفيق) .

الأستاذ محمد فتحى أفندى — أقترح شكر الدكتور فارمر خاصة على مجهوداته القيمة فىدراسة الموسيقى الشرقية وشكر لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات بصفة عامة فوافقت جماعة المؤتمر على إبداء هذا الشكر مع التصفيق .

الدكتور الحفنى — إن ضبط المتن العربى للمخطوطات الموسيقية العربية من أشق الأمور ، وعدم نشر هذا المتن العربى فى المؤلفات الفرنجية الخاصة بها يفقد تلك المؤلفات الكثير من قيمتها الفنية. وقد وجدت فى المخطوطات التى درستها كلمات كثيرة فى المتن المخطوط غير مكتوبة بصورة واضحة، وإن أقل انحراف فى قراءتها يغير المعنى تماما، ولا بد من بذل مجهود كبير للوصول إلى معرفة حقيقتها، ولذلك اقترح على جماعة المؤتمر توجيه الرغبة إلى المستشرقين المشتغلين بهذه المخطوطات فى وجوب إثبات المتن العربى بعد ضبط كلماته وعباراته، مع صورة فتوغرافية للاصل المخطوط فى كل مؤلف من المؤلفات المتعلقة بهذه المخطوطات.

فوافق المجتمعون على ذلك بالاجماع .

الدكتور فارمر — أقترح تأليف لجنة يكون مقرها مصر وتختص بمراجعة المخطوطات العربية، ثم يطلب من جميع المشتغلين بتلك المخطوطات أن يرجعوا إلى هذه اللجنة فى كل وقت عند ما يحتاجون إلى تعرف حقيقة أمور غامضة تقف فى سبيلهم .

فوافق المجتمعون على ذلك .

الدكتور الحفنى — أقترح شكر دار الكتب المصرية على المساعدة الكبيرة التى قدمتها للمؤتمر بطبع نشرة خاصة بأسماء كتب الموسيقى والغناء ومؤلفيها المحفوظة بدار الكتب وذلك لانعقاد هذا المؤتمر .

فوافق المجتمعون على ذلك .

ثم رفعت الجلسة فى الساعة الثانية عشرة م

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	دكتور هنرى فارمر

محضر الجلسة السادسة

فتحت الجلسة السادسة فى الساعة العاشرة من صباح يوم السبت الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ برياسة جناب البروفسور الدكتور زاكس رئيس لجنة الآلات الموسيقية وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور روبرت لاخمان	الدكتور هنرى فارمر	أحمد أمين الديك أفندى
مسيو سالازار	بروفسور زامبييرى	إميل عريان أفندى
البارون كارا دى فو	رءوف يكتا بك	صفر على أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	مسيو كوستاكى
مدام لافرنى	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج أفندى
مسيو فيليب سترن	مصطفى رضا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
السيد قدور بن غبريط	الأستاذ محمد زكى على بك	محمود على فضلى أفندى
السيد حسن حسنى عبدالوهاب	الدكتور الحفنى	الأستاذ نجيب نحاس أفندى

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة ثم تلا بعده جناب الرئيس النص الفرنسى للتقرير .

ثم وقف الأستاذ محمد فتحى أفندى وتلا تقريرا باللغة العربية كان قد أعده من قبل وهذا نصه :

سيداتى وسادتى

لقد سمعنا الآن التقرير الذى وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيسا للجنة الآلات ، وإنى أنتهز هذه الفرصة للاعراب فيها عن شدة إعجابى بالأسلوب الدقيق الملىء بروح النزاهة والانصاف الذى صبغ به هذا التقرير ، حتى جاء معبرا عن مختلف الآراء ممثلا لآراء مخالفيه فى الرأى بانصاف يحاكى إنصاف القاضى النزيه العادل ، على الرغم من دقة المهمة التى ألقيت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين فى الرأى ، تعذر معه الوصول إلى قرار حاسم فى مسألة من أخطر المسائل المعروضة فى ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة ، مما حدا برئيسها أن يشير فى تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة لتصدر حكما فيها — وهو أمر لم يحصل فى تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التى مرت بنا — ألا وهى معضلة (البيانو) وبحث ما إذا كان يجوز لنا إدخاله فى زمرة آلاتنا الشرقية أو لا . فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات ، وأخطر ما صادفهم من المعضلات . وإن خطورته لتبدو لنا بارزة إذا ما اتخذنا

(البيانو) رمزا للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام . و إن الفريق المعارض فى إدخال (البيانو) على الآلات الشرقيـة يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة . كما أن أصحاب الرأى المحبّذ (للبيانو) يرون فى حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتـة برمتها خطرا بليغا على مستقبل موسيقانا ، بل ربمـا كان فيه القضاء عليها قضاء مبرما .

وأهم ما يستند إليه أصحاب الرأى المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم ، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحسّاسة ، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين الشرقى المعروف عند الافرنج "بالملودى" أو التلحين الغنائى . و يقول الأستاذ زاكس فى مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليـد الآلات . وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة .

ولكن قبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوبا خاصا ، دعونا نلتجئ إلى ضمائركم . هل لو طلبنا إليكم أن نبادلكم موسيقانا بمـا ترونه فيها من جمال فتّان بموسيقاكم تقنعون بهذا البدل راغبين ؟

إنكم قد ترون فى موسيقانا جمالا شكليا يحاكى جمال النقوش العربية ، ولكنه فى نظركم جمال مجرد عن المعنى ، وقد تأنفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم ، وهى تتضمن معنى أجلّ وأسمى من مجرد جمالها الشكلى ، ألا وهو معناها الروحانى وما أودعته من قوة وحى و إلهام .

ليس المقصود من الموسيقى ، أيها السادة ، غربية كانت أو شرقية ، مجرد جمال الأسلوب ، ولكنه جمال الروح والمعنى والجوهر . فالموسيقى كما تعلمون فى أسمى مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فتّان جذاب من غير أن يكون لها معنى ، إنمـا الموسيقى الحقيقية هى التى تعبر عما يخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور فى قرارة النفس . وهى لسان الروح الناطق ، وترجمانها الصادق . أو مقتبسا عبارة معالى وزير المعارف بحروفها فى خطبة افتتاح المؤتمر هى لسان العاطفة . فالموسيقى لغة النفس الباطنة ، كما أن الكلام لغة العقل الظاهر .

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربيه يتطلب تغيير الأسلوب ، وهذا فى نظرى أهم الأغراض التى اجتمعنا لأجلها . اجتمعنا لكى نوجد لنـا بمعونتكم أسلوبا أو أساليب جديدة فى التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالى ، لنسمو به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت بأسلوب جذّاب للآذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالى الوزير أو لغة الروح والقلب كما يقول النابغة بيتهوفن . فخذوا بيدنا لكى نغير أسلوبنا

العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا ، ثقوا أننا سنحرص على هذه العواطف كل الحرص ، فهى طابعنا الخاص الذى يجب علينا ألا نفرط فيه و إلا أفنينا شخصيتنا فى شخصية غيرنا . فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ، ولكل أمة لغتها وعواطفها ، فمن أضاع لغته فقد أضاع قوميته .

يقول الأستاذ زاكس إن تغيير الآلات يقتضى تغييرا فى الأسلوب ، وأنا لا أخالفه فى ذلك ، ولكن شتان بين الأسلوب والطابع فى المعنى ، فأولهما خاص بالشكل والعرض ، والثانى خاص بالجوهر ، فاذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييرا فى أسلوب التعبير أو الكتابة والتضحية بجمال شكلها ، فأنتم أول من ينصح لنا بتضحية الأسلوب فى سبيل المعنى .

لقد أسأتم فهم موسيقانا فظننتموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ، ولكم العذر فى ذلك ، إذ موسيقانا لا تزال على الفطرة وفى دور المهد . نعم إنكم لكونكم غرباء عن هذه اللغة الصوتية قد يتعذر عليكم فهمها . فحكمكم على موسيقانا ينقصه ما نشعر به نحن مما تضمنته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذى نقرأه خلال أسطرها الموسيقية ، فما تدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية ، فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربيـة فى موسيقانا أشبه شىء عندى بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكاتبة فى التعبير عن آرائنا الشرقية ، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها ورونقها . فكأن المقصود منها مجرد أشكال خالية من المعنى .

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا أرجو ألا تغيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار :

أولا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بآذانكم ، أو تحكموا فيها عواطفكم وشعوركم ، بل الواجب أن تحكموا عليها بآذاننا نحن ، وأن تحكموا فيها شعورنا فان لكل أمة مشاعرها و إحساساتها الخاصة بها .

ثانيـا — يجب ألا تحكموا عليها فنيا من مستواها الحالى ، فان ألفيتم فيه وهنا وقصورا فليس الذنب فى ذلك راجعا إلى طبيعة موسيقانا ، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بهـا وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية ، ففى هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغربيون أن تسدوا إلينا أجل الخـــدم .

ثالثـا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طبيعة آلاتها التى و إن كنتم ترون مجاملة أنها آلات رقيقة حساسة ، هى فى الواقع ضعيفة تقصر عن القيام بجميع الأغراض المطلوبة من الموسيقى .

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع واحد من التلحين الغنائى الشائع فى الشرق ، فهى لم تكن فى الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحى العواطف البشرية المختلفة التى اختصت بها مع عظيم الأسف ألحاننا ، وهى عاطفة الحب والغرام ، لهذا طبعت آلاتنا بطابع الإنين والشكوى .

فان قيدتم موسيقانا بأغلال هذه الآلات ، أو قصرتموها على ذلك الأسلوب الفرد من التلحين ، فانما تقضون عليها بالفناء من حيث أردتم إحياءها .

إن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف عالمية تدركها مسامع الأحياء على السواء ، فالأجهزة الآلية غربية كانت أو شرقية لا يستعصى استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقى ، مادامت الآلة لا تعجز عن النطق بحروف الهجاء اللازمة للتعبير . فان كانت المعانى الموسيقية وروح التعبير تختلفان باختلاف الأمم والشعوب ، فان جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركا بين جميعها .

ألم تأخذ أوربا فى القرون الوسطى آلاتنا الموسيقية ؟ وإن آلاتها اليوم من سلالة تلك الآلات . فاذا كانت آلاتكم قد تطورت عن آلاتنا فنحن اليوم نبغى أن تتطور آلاتنا عن آلاتكم ، فلا تضنوا علينا بها عسى أن نردها إليكم يوما ما بالغة حد الكمال .

إن العلم والفن فى تطورهما لا يعرفان وطنا ولا يعترفان بالحواجز القومية ، فالأمم المختلفة ، والأجيال المتعاقبة فى تعاون مستمر أبد الدهر ، والكل يعمل لغاية واحدة هى بلوغ درجة الكمال الذى هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد . فهو سر الوجود .

لقد قررت لجنة الآلات فى إحدى جلساتها استبعاد الفيولونسل والكونترباص من الآلات الشرقية ، إذ رأت أن إدخالها على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائى الخاص ، لما اختص به هاتان الآلتان الغربيتان من فرط الشجو وإثارة العواطف وإهاجة الدمع كما يقول الأستاذ زاكس فى تقريره بسبب مافيهما من قوة التأثير . وإنى أرى أن هذه العلة ذاتها هى أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية ، إذ تنقصنا هذه الوسيلة من وسائل التعبير . فلم يوصد الباب دونها فى وجوهنا ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة إليها وخصوصا أنها لا تتنافر مع أمزجتنا ومشاربنا ؟ ماذا أحس كل منا نحن معاشر الشرقيين عند سماع الموسيقار البارع مسعود جميل بك يعزف ألحانه الشجية على الفيولونسل فى حفلة مساء الثلاثاء الماضى ؟ وخصوصا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التى طالما أثارت فى نفسى إحساسا عميقا من الرهبة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضنّ علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين (بالبيانو) على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لا تصلح للموسيقى العربية ، غير أنه فى إحدى الجلسات اقترح عضو محترم بين حضراتهم إدخال الكلافسان بدلا من البيانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهنه أنه آلة ثابتة وأننا قد حرمنا الفيولونسل والكونترباس مع أنهما من الآلات الوترية المطيعة التى لا أثر للجمود الصوتى فيهما ، ولا تختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما فى صوتهما من رهبة ووقار و إمعان فى التأثير " ألسنا جديرين بهذه العاطفة " ؟

حاشا أن يكون هـذا مقصد إخواننا من الأعضـاء الغربيين المعارضين لاقتباس آلاتهم . فهم مثلنا فى الغيرة على موسيقانا مشفقون عليها من الفنـاء ، حريصون على شخصيتها الرقيقة أن تفنى بالاندماج فى شخصية موسيقاهم التى بلغت ذروة المجد . و إنى أرى أن لهم العذر فيما يخشون ، كما أنه حق علينا لهم عظيم الشكر من أعماق القلوب . ولكن لتطمئن خواطرهم على موسيقانا من هذه الناحية ، فان آلاتهم فى أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البحتة بعد تعديل ما تستدعى الحال تعديله من هذه الآلات بما يلائم الطابع الشرقى ، كما فعلوا بآلاتنا فى العصور الوسطى منذ فجر المدنية الغربية . و إنى ألخص الأسباب التى تسوّغ فى رأيى استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلى :

١ — إن الموسيقى الشرقية فى أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقى بجانب أسلوبها الغنائى الحالى الذى لا يعبر إلا عن ناحية واحدة من نواحى الفن المختلفة .

٢ — إن الحاجة قد تدعو فى بعض الأحوال إلى استخدام آلات لا تكون عرضة للمؤثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل .

٣ — إن هناك من الأغراض الموسيقية مايتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحماسية التى تشتمل أصوات آلاتها على أوفر قسط من القوة والعظمة لا يتوافر فى الآلات الوترية .

٤ — إن هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعى استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية يتعذر معها استعمال الآلات الوترية ، كما هى الحال فى موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ — إن (البيانو) وهو رمز الآلات الثابتة خير أداة للتعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرمته الموسيقى الشرقية .

٦ — إن جمال الفن اعتبارى ، وهناك من أمزجة الناس من توافقهم موسيقى الآلات الثابتة و يفضلونها على الآلات المطيعة متغافلين عما فى أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ — إن (البيانو) قد تغلغل فى البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها، وليس من السهل إخراجه منها. ومثله إذًا مثل الكمنجة، فاستئصاله من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه فى أغراض موسيقية شرقية قد يؤدى بنا إلى عكس المقصود، وهو حمل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بآلاتها الضعيفة إلى الموسيقى الغربية.

٨ — إن وجود (بيانو) فى كل مدرسة يكون محكم الدوزان طبقا للسلم العربى هو خير مرشد لآذان صغار الناشئين منذ نعومة أظفارهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات الناشزة التى كثيرا مايسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطيعة كالكمنجة، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم فى بدء تعلمهم.

٩ — إن الكثيرين من ذوى الجاه والثروة فى هذا القطر (ولعل الحال كذلك فى سواه من الأقطار الشرقية) ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والناى والقانون نظرة احتقار، ويحجمون عن ممارستها فى منازلهم مفضلين عليها (البيانو) الغربى بما فيه من قصور عن أداء الألحان الشرقية، مع العلم أن الموسيقى كغيرها من سائر الفنون لا تقوم نهضتها إلا على مناكب الطبقة العليا فى سائر الأقطار والعصور. وإنى لا أرى مانعا من وجوب بقاء (البيانو) الغربى كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله البيانو الشرقى تدريجيا، حتى لا نترك فراغا فى فترة الانتقال تجمد فى خلاله الأذهان وتفقد الأصابع ما كسبته من المرانة، بشرط ألا يعزف عليه الا ما كان من مقامات ذات أنصاف كاملة، وموسيقانا غنية بها.

وإنى ممتلئ اعتقادا ويقينا راسخا أننا لايمكننا تنظيم الموسيقى بغير اقتباس الآلات الغربية الراقية؛ سواءاً كانت ذات أصوات مطيعة أم ثابتة، بعد إدخال ماتقضى الحال بوجوب إدخاله عليها من التعديلات التى تلائم المزاج الشرقى. وإننا لانخشى على طابعنا الشرقى من هذه الآلات مادامت تنطق بحروف موسيقانا كاملة وتعبر عن عواطفنا الشرقية.

وإنى لا يسعنى أن أختم عبارتى دون الافصاح عما يخالج فؤادى من التأثر العميق لما تجشمتموه من مشقات، وما تحملتموه من تضحيات غالية فى سبيل معونتنا والنهوض بموسيقانا وإسداء النصح إلينا بما لكم من غزارة علم وسعة اطلاع، وهو ماتحفظه لكم فى سويداوات قلوبنا أبد الدهر وإنه لجميل راسخ تتناقله الأحقاب والأجيال المقبلة على مر الزمان.

ثم تلا أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور .

الرئيس — لقد تضمن تقرير الأستاذ محمد فتحى مسائل هامة ، ولكنا نأسف لأن الوقت لا يسمح بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل ، وأرى أن يدرج هذا التقرير فى أول عدد من أعداد المجلة الموسيقية التى وافق المؤتمر على إصدارها .

إميل عريان أفندى — إن بعض العبارات الواردة فى الترجمة الفرنسية لتقرير الأستاذ محمد فتحى لا تطابق ما يقابلها فى الأصل العربى .

محمد زكى على بك — إن الاعتماد سيكون على أصل التقرير الموضوع باللغة العربية ، وستتولى لجنة تنظيم المؤتمر مراجعة الترجمة وتصحيح ما فيها من أخطاء ، على أن المسائل الأساسية فى التقرير المذكور أصبحت مفهومة لجميع الأعضاء .

إميل عريان أفندى — لقد قدمت تقريرا للجنة الآلات أعترض فيه على بعض تصرفاتها ، وهذا التقرير لم يتل مع تقرير اللجنة .

محمد زكى على بك — ان هذا التقرير قد وضع بين أوراق اللجنة ، وليس من شأن المؤتمر النظر فيه لأنه خاص بأعمال اللجنة الداخلية ، فاذا كان لحضرة العضو أى ملاحظات فى المسائل المعروضة على المؤتمر ، فعليه إبداؤها للمناقشة فيها .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — أشكر للأستاذ محمد فتحى عبارته المؤثرة ورغبته فى العمل على إحياء الموسيقى العربية وترقيتها ، ولا أوافق حضرته على ما يقوله من استحسان إستعمال (البيانو) والآلات الغربية للتعبير عن الألحان والأنغام العربية ، وإنى أعتبر هذا الاستعمال كاستعمال الحروف اللاتينية فى كتابة اللغة العربية .

الأستاذ نجيب نحاس — إن مسألة استعمال الآلات الغربية للتعبير عن الموسيقى العربية مسألة معروفة لدى جميع حضرات الأعضاء ، وقد كانت موضوع مباحثات ومناقشات طويلة ، ولو رجعنا إلى تاريخ الموسيقى الغربية لوجدنا أنها لم تصل إلى ما وصلت إليه الآن من قوة ومتانة وقدرة على التعبير إلا باستعمال الآلات المتعددة المختلفة الأنواع من كبير وصغير ، فاذا أردنا أن نرقى بالموسيقى العربية ونجعلها فى مستوى الموسيقى الغربية من حيث القدرة على الأداء والتعبير ، وجب علينا أن نستعمل الآلات الغربية بعد إدخالنا ما يمكن إدخاله عليها من تعديل بحيث تصبح قادرة على أداء الموسيقى العربية ، وذلك بعد أن يتفق الرأى على

استعمال السلم الموسيقى المعتدل الذى يسهل استعمال تلك الآلات . إننا نرغب فى أن تكون لنا جوقات عازفة كبيرة (أوركستر) يمكن استعمالها فى الجيش وفى دور التمثيل وفى الحفلات العامة، حتى يكون لموسيقانا القوة والمظهر الكبير اللذان للموسيقى الغربية، أما الاقتصار على استعمال الآلات الشرقية المستعملة الآن فانه سيؤدى حتما إلى قتل هذه الموسيقى وإلى إرغام الناس على الالتجاء إلى تعلم الموسيقى الغربية واستعمال آلاتها فى منازلهم وحفلاتهم .

مدام لافرنى — توجد الآن آلة موسيقية اخترعت حديثا، وهذه الآلة تستطيع أن تؤدى جميع الأنغام والألحان العربية وتسمى "الموجات الموسيقية" (Les ondes musicales) وإنى أوجه النظر إلى استعمال هذه الآلة فى الموسيقى العربية الآن .

مسيو فيليب سترن — أنا أرى وجوب استبعاد المندولين من الموسيقى العربية، وأرى أيضا إعادة استعمال الآلات المصرية القديمة كالهارب وغيرها .

محمد زكى على بك — يجب علينا الآن أن نتجنب الكلام على الاختراعات الجديدة التى قدمت لينظر فيها المؤتمر، وهى آلات (البيانو) المختلفة التى يقول أصحابها إنها قادرة على أداء الموسيقى العربية . وقد تبين بلا جدال أن جميع هذه الآلات عاجزة عن أداء الموسيقى العربية كما هى معروفة لنا الآن وكما تعودت آذاننا سماعها، وإذا ظهر فى المستقبل أية آلة من الآلات الغربية أو الشرقية تستطيع أن تؤدى أنغامنا وألحاننا بلا تشويه فلا يكون هناك ما يمنع من استعمالها فى موسيقانا، على أنه يجب ألا يفوتنا أنه يجب قبل كل شيء إثبات السلم الموسيقى العربى المستعمل فى مصر بطريقة تحدد جميع أنغامه بلونها الطبيعى، ليتسنى لنا بعد ذلك معرفة ما إذا كانت تلك الآلات الجديدة تستطيع أن تؤدى أنغام سلمنا الطبيعى .

أما من جهة التأليف والتلحين الموسيقى، فهذا أمر متروك للمصريين أنفسهم بدون حاجة إلى الاستعانة فى ذلك بغيرهم من الأجانب .

والقول بأن موسيقانا فى حالتها الحاضرة ليست صالحة إلا للتعبير عن عواطف الحب والغزل، عاجزة عن تصوير أية عاطفة أخرى لا يطابق الحقيقة، لأن الآلات الموسيقية العربية تستطيع أن تصور أية عاطفة غير عاطفة الحب متى وضع المؤلف الموسيقى المصرى لهذه العاطفة ألحانها بطريقة فنية مقبولة . العيب فى الواقع ونفس الأمر لاينسب إلى الآلات، بل ينسب إلى المؤلفين والملحنين، والقول باستعمال الآلات الغربية فى الموسيقى العربية وإدخال الأساليب الغربية فى هذه الموسيقى قول لايمكن قبوله بحال من الأحوال؛ لأن تحقيقه يؤدى إلى نتائج خطيرة وضارة، إذ لايخفى على حضراتكم أن الموسيقى هى جزء غير قابل للانفصال

عن شخصية الأمة ، وهى من أكبر مميزاتها ، وهى تنشأ وترقى وتموت تبعـا لنفسية الأمة وتطورها ، فاذا نحن أقدمنا على استبدال الموسيقى الغربيـة بموسيقانا فاننا نكون قد أجرمنا فى حق أنفسنا و فى حق بلادنا جرما كبيرا ، يضيع علينا شخصيتنا وقوميتنا ، ونكون فى الوقت نفسه قد أدخلنـا فى بلادنا موسيقى بعيدة عن أذهاننا وقلوبنا ، ولا نستطيع أن نبارى فيها أصحابها الأولين فتكون وظيفتنا فى استعمال تلك الموسيقى مجرد التقليد ، وإنى أحمد الله الذى أتاح لهذه البلاد ملكا متشبعا بقوميته العربية ، لا يريد عنها بديلا ، ولقد بلغ من محافظته على هـذه القومية أن ظهر بها كاملة غير ناقصة مع جميع رجال حاشيته عند ما زار البلاد الأوربيـة فى العهد الأخير. ولقد كان لهذا المظهر السامى أثره الفعال فى نفوس جميع الأوربيين . ولقد عنى حفظه الله بأمر موسيقانا عناية خاصة ، وأكد وجوب الاحتفاظ بجميع مظاهرها ومميزاتها حتى تبقى دائمـا موسيقى عربية حافظة كيانها الذاتى فى المستقبل .

رعوف يكتا بك — فليحيي جلالة الملك

وقد ردد المؤتمر هذا النداء .

محمد زكى على بك مستمرا — ولست أدرى ما الذى يدعونا إلى استعمال الآلات الغربية واتخاذ الأساليب الغربية فى موسيقانا ، مع أننا سمعنا كثيرا ومرارا من جميع حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب أن موسيقانا غنية بألحانها وأنغامها ، وأنها تستطيع أن تعبر عن كل وصف أو عاطفة ، وأنها موسيقى جديرة بالاعجاب والاحترام ؟ وكيف يجوز لمصرى أو عربى أن يستبدل بهذه الموسيقى التى تنفذ إلى فؤاده ولبـه موسيقى أخرى يشهد أصحابها أنها عاجزة عن أن تجارى الموسيقى العربية فى هذا المضمار ؟

إنمـا يجب علينا إزاء موسيقانا الاحتفاظ بها كما هى مع العمل على ترقيتها ، وإنى فيما يتـعلق بمسألة استعمال الآلات فى الموسيقى العربية أعرض على لجنة المؤتمر الاقتراح الآتى وهو : يجب الابتعاد عن استعمال كل آلة موسيقية يترتب على استعمالها تغيير فى طابع الموسيقى العربية ومميزاتها .

دكتور لاخمان — يقول الأستاذ نحاس إن الموسيقى العربية لا تعبر إلا عن الحب بينما الموسيقى الغربية تعبر عن كل العواطف ، والواقع أن الموسيقى شرقية كانت أو غربية لا تعبر عن العواطف إلا بطريقة عامة . وكان الملحنون العربيون قديما لايعنون إلا بعواطف ثلاث هى الحزن والفرح وما بينهما ، وإن من المسلم به أن كل عازف يستطيع أن يعبر بطريقة خاصة عن أية عاطفة ، إلا أنه من المحقق أنه لايستطيع أن ينقل إلى آذان السامعين هذه العاطفة كما يتصورها ، ومن هذا يتبين أن مسألة التعبير عن العواطف لاعلاقة لها بالآلات نفسها . والموسيقى الوصفية لا تتوقف على طريقة صنع الآلات ، بل على تخيل العازف أو الملحن .

الدكتور فارمر — كلمة تحذير : إذا كان هـذا المؤتمر لا يقرر استعمال (البيانو) الشرقى فان مصر ستكون مضطرة إلى استعمال البيانو الغربى على الرغم من المؤتمر وغيره، وهذا هو الخطر الذى ستكونون مضطرين إلى مواجهته . إن الموسيقى العربية تسمع فى كل مكان فى مصر معزوفة على البيانو ، فلمعارضة هذا التيار ومناهضة هذه الحركة يجب عليكم أن تختاروا لكم (بيانو) شرقيا وإن لم تفعلوا ذلك فان موسيقاكم تئول إلى الزوال ، وهذا يكون أمرا يؤسف له كثيرا بل قد يكون كارثة .

أحمد أمين الديك أفندى — أرى أن تعاد إلى العود كتابة الدساتين على رقبته كما كان الأمر فى قديم الزمان ، وأعارض فيما قررته اللجنة من عدم كتابتها على رقبة العود . إن لهذه الدساتين أهميتها فهى تساعد على ضبط أداء الأنغام .

الرئيس — إن المعروف فى تاريخ الموسيقى العربية أن هـذه الدساتين لم تكن توضع على رقبة العود بقصد الاستعانة بها عند العزف .

السيد قدور بن غبريط — إن (البيانو) يدرس فى جميع البلاد العربية ويستعمل لعزف الموسيقى العربية، ويظهر لى أنه آلة لايمكن الاستغناء عنها .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — إن المؤتمر لم يحرم أحدا استعمال البيانو أو تعلمه ، ولكننا نرى وجوب الابتعاد عن استعماله فى الموسيقى العربية لأنه يفسدها ويتلفها .

وبعد مناقشة قصيرة بين فريق من حضرات الأعضاء قرروا بالاجماع مايأتى .

أولا — الموافقة على ماجاء بتقرير اللجنة من إحالة الجزء الخاص باستعمال الآلات الممكن إدخالها فى الموسيقى العربية ومن بينها (البيانو) ذو الربع مقام إلى المجمع العلمى الموسيقى الذى قرر المؤتمر من قبل إبداء رغبته إلى الحكومة المصرية فى تأليفه .

ثانيا — الموافقة على اقتراح الأستاذ محمد زكى على بك، وهو وجوب الابتعاد عن استعمال كل آلة موسيقية يترتب على استعمالها تغيير فى طابع الموسيقى العربية ومميزاتها .

ثالثا — الموافقة على عدم استعمال (البيانو) الغربى ذى نصف المقام فى الموسيقى العربية .

وانتهت أعمال الجلسة فى الساعة الأولى بعد الظهر م

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	بروفسير كورت زاكس

محضر الجلسة السابعة

فتحت الجلسة السابعة فى الساعة العاشرة من صباح يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ برياسة جناب البارون كارا دى فو وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

بروفسور هندميت	مدام لافرنى	الأستاذ محمد زكى على بك
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	مسيو هنرى رابو	دكتور الحفنى
دكتور لاخمان	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
بروفسور دكتور زاكس	مسيو فو يلرموز	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور وولف	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور فيللز	دكتور فارمر	صفر على أفندى
مسيو سالازار	بروفسور زامبييرى	مسيو كوستاكى
مسيو شانتفوان	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	محمود على فضلى أفندى .
مدام هرشر كليمان	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج افندى .

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

الرئيس — لم تجتمع لجنة المسائل العامة كما اجتمعت باقى اللجان لأنها رأت أنه ليس فى استطاعتها أن تقدم تقريرا برأيها قبل أن تقدم اللجان الأخرى تقاريرها بشأن المسائل التى عهد إليها فى بحثها . وقد رأت اللجنة لهذا السبب أن تشترك هى وجماعة المؤتمر فى جلسته الأخيرة فى البحث عن :

" خير الطرق التى تتبع لامكان تنظيم الموسيقى العربية وترقيتها لتؤدى كل الأغراض المطلوبة من الموسيقى على العموم مع الاحتفاظ بطابعها " .

وإنى أرى أن هذه المسألة قد تحددت وتعينت فى برنامج أعمال المؤتمر بوجوب المحافظة على طابع الموسيقى العربية ومميزاتها الخاصة ، وقد عرفنا الآن بعد سماع تقارير اللجان الأخرى المميزات الخاصة بالموسيقى العربية ، ولذلك أصبح من السهل علينا معرفة الأمور التى يجب أن نتحاشاها ونبتعد عنها حتى لانخرج بالموسيقى العربية عن تلك المميزات الخاصة . وأرى أنه من الواجب أن أضيف إلى أمنية المؤتمر ورغبته فى إنشاء مجمع

عالمى موسيقى أن يوضع بجانب ذلك نظام للسابقات ومنح الجوائز، ولقد صرح لنا حضرة صاحب الجلالة الملك برغبته الشديدة فى أن تحتفظ مصر بموسيقاها الخاصة مع العمل على ترقيتها وإنهاضها . ومما لا جدال فيه أن الموسيقى العربية موسيقى راقية قابلة لكل رقى وتطور وهى جديرة بأن يحتفظ بها .

رءوف يكتا بك — تلا كلمة باللغة الفرنسية برأيه فى الاجابة عن خير الطرق الواجب اتباعها لترقية الموسيقى العربية ، وترجمتها كما يلى :

. إذا كان المقصود بالتطور التعديلات المتعاقبة التى تدخل على الفن، فلا جدال فيه أن الموسيقى العربية مثل موسيقى أى بلد من البلاد ما برحت على مر الأجيال تسلك سبيل التطور ، وتدخل عليها التعديلات المتعاقبة . فان تاريخ الموسيقى العربيـة يدل على أنها سارت منذ أول عهدها إلى الآن سيرا بطيئا ولكنه معقول ومتمش مع تقدم المدنية عند العرب، وملائم لحاجات العصور المختلفة، ولكنا إذا وازنا بين الموسيقى العربية وزميلتها الغربية فلا بد لنا من الاقرار بأنها، وإن كانت لا ترتكز على أكثر من مقامين اثنين، أحدهما المقام الكبير والآخر الصغير، لها عدد ضخم من المؤلفات. مع أن الموسيقى العربية على الرغم من مقاماتها الشجية وأوزانها التى لا حد لها لم تبلغ مؤلفاتها من الكثرة ما بلغته أختها ، وهى بحالتها الحاضرة لم تصل بعـد إلى درجة الرقى التى تنتظر منها . وربما كان السبب فى ذلك أن موسيقى العرب الأقدمين وحتى الحديثين منهم لم يستعملوا رموزا معينة لتدوين مؤلفاتهم الموسيقية ، فضاع بذلك عدد كبير من الألحان ، لم يبق لنا منه إلا إشادة الرواة بقيمته ، ومما لا شك فيـه أنه لو استعمل العرب الكتابة فى تدوين مؤلفاتهم الموسـيقية ولو منذ عهد الدولة العباسية لاجتمعت لهم اليوم مكتبة ذات قيمة كبيرة من الوجهتين التاريخية والعلمية .

ولا يجدر بنا مع ذلك أن نيأس لأن التقليد الموسيقى حفظ لنا الأغنية العربية القديمة فى ثوبها الأصلى، حتى إن المقامات وهى أكثر تمييزا للموسيقى العربيـة استمر تداولها ووصلت إلينا فى جميع أشكالها حتى ما كان دقيقا منها. وقد أجمع الباحثون على أن الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة تشبه منجما لم يبدأ بعد فى استغلاله ، فما السبب فى تأخر استغلال هذا المنجم إلى الآن ؟

إذا استطعنا دراسة هـذا السبب ومعرفته على وجه التحقيق فانى واثق أننا نكون بذلك وجدنا الحل للمسألة المهمة الواردة فى مقدمة برنامج هذا المؤتمر ، لذلك فانى سأحاول من وجهة نظرى الشخصية البحث عن أفضل طريق لتقدم الموسيقى العربية .

فمن الثابت أيضا أن الموسيقى لغة وفن وعلم معا . (١) فهى لغة قبل كل شىء ، ولكنها لغة ، وإن كانت تقل فى الدقة كثيرا عن أدنى اللغات من حيث بيان الموضوع الذى تتناوله ، لها فى التعبير وفى التأثير قوة يستحيل أن تصل إليها أية لغة للكلام مهما بلغت من الكمال . (٢) وهى فن لأنها من عمل

الروح الانسانية التى تنظر دائمـا إلى المواد التى تضعها الطبيعة تحت تصرفها نظرة تزيدها جمالا وتخلع عليها ثوبا شعريا وتقربها من المثل الأعلى . (٣) وهى علم لأنهـا فى النهاية ترجع العناصر التى تتكون فى القطعة الفنية إلى الأعداد والتراكيب الناشئة عنها .

فقد نشأ الفن عن اللغة لأنه بدونها لم يكن له أن يوجد، ثم ظهر العلم لشرح الفن وتدعيمه بارشاده فى تطوراته ولتسديد خطاه حتى لا يضل الطريق . لذلك قيل بعدم وجود فن بغير علم ، ولقد شهد بذلك جميع أساتذة الغرب .

ويبين هـذا التقسيم الذى اقتبسته من كتاب التربية الموسـيقية تأليف صديق المأسوف عليه المسيو ا. لافنياك، أن الفن والعلم يجب أن يسيطرا على الثقافة الموسيقية فى كل بلد، وأن لكل من هذين الدورين مظاهر مميزة ، ولكن كل منهما ضرورى للآخر . فاذا نظرنا إلى الغرب وجدناهما متمشيين فى تناسق وفى تعاون متبادل يؤدى بهما إلى الكمال، أما فى الشرق فنجد الفن وحده هو الغالب وأن الموسيقى فيه تدرس من الوجهة العملية ليس غير، إذ يوجد موسيقيون ليس لهم إلمـام بقراءة الموسيقى و بكتابتها، ولكنهم يؤلفون قطعا موسيقية تحوز إعجاب العالم . فالموسيقى يتكون بتعود أذنه النغمات الموسيقية القديمة التى تناقلها الخلف عن السلف بمجرد السماع، وبعبارة أخرى إنه يتكون بحفظ القطع الموسيقية القديمة عن ظهر قلب ، وقد نشأت طبقة جديدة من المؤلفين فى الثلاثين سـنة الأخيرة استطاعوا تدوين مؤلفاتهم بشىء من الدقة تتفاوت درجته، ولكن ذلك لايكفى، إذ لاتزال معلومات الموسيقيين الشرقيين العلمية ينقصها الشىء الكثير حتى تكون وافية .

إن كل آلة موسيقية تحوزها الأساليب (Méthodes) الخاصة بها، وإن الموسيقيين الذين يستعملون الآلات الوترية ذات القوس أو ذات النبر غير متفقين فيما بينهم فيما يتعلق بطريقة العزف الفنية على هـذه الآلات، لأنهم لا يتبعون أساليب (Méthodes) مكتوبة وفقا لمقتضيات الموسيقى الشرقية، فكل عازف له أسلوبه الخاص، وهذا هو السبب فى أنه إذا عزفت أية قطعة موسيقية على آلتين معا من الكمان فانه قلما يكون لها الأثر المطلوب من جمال الفن، لأن جرة القوس على الآلتين ليست فى الغالب واحدة، والحقيقة أن معلومات الموسيقيين العلمية سطحية جدا، لأنهم يجهلون التركيب العلمى للمقامات والأوزان التى يستعملونها، ولا يمكنهم تحليلها تحليلا علميا . ولا غرابة فى ذلك لأن سلم الموسيقى الأساسى المستعمل مع أصواته الأربعة والعشرين غير المتساوية لم يقره للآن الموسيقيون المشتغلون بها، ولم يتفق على حل نهائى لمسألة تحديد نسب الأرقام التى قد توجد بين الدوجتين الدوكاه والسيكاه اللتين فى مقـام البياتى الذى يعتبر مقاما بارزا فى الموسيقى العربية .

وإذا تركت الثقافة الموسيقية الشرقية تجرى مجراها الحالى فان الموسيقى العربيـة تستمر بطبيعة الحال فى تطورها التقليدى البطىء وفقا لأذواق الفنانين الذين يظهرون من آن لآخر فى هذا الميدان . ولكن لا بد أن نوقن أنه فى هذه الحالة لا يمكننا الحصول على طبقة من المؤلفين والفنانين النابغين والمشتغلين بنظريات الموسيقى والمؤرخين والناقدين، وهى الطبقة التى تستطيع أن تحقق تطور الموسيقى العربية الذى نتوق إليه من زمن تطورا يتفق هو ومقتضيات العصر الحاضر . وليس ثمة إلا وسيلة واحدة لتحقيق هذا الغرض ألا وهى إعداد طبقة من الموسيقيين الناشئين المزودين بمعلومات علمية وعملية فى فن الموسيقيين الشرقية والغربية .

وربما استرعى نظر بعض زملائى الأفاضل عدم إدراج موضوع إمكان إدخال فن الاصطحاب (الهارمونى) على الأغنية العربيـة الذى كثيرا ما دارت حوله المناقشات فى ضمن المسائل التى ستبحث فى هذا المؤتمر . وإنى أرى أن ذلك هو عين الصواب بالنسبة لجدول أعمالنـا . ففى الواقع أنا مقتنعون بأن الموسيقى العربية تفقد كثيرا من صبغتها الذاتية إذا استعملت فيها آلات مصنوعة على حسب السلم المعتدل المقسم إلى ١٢ نصف مقام . فان محاولة اقتباس فن الاصطحاب الحديث المبنى على السلم المذكور يكون حتما بعيدا عن المنطق والصواب .

فاننا نرى فعلا أن النظام الصوتى العربى يختلف اختلافا كليا، إذ يشمل سلالم مقامات عدة بينما النظام الغربى ليس فيه إلا سلمان أحدهما للمقام الكبير والآخر للمقام الصغير .

وبعد هذه الملاحظة أعود إلى الكلام فى موضوع إعداد طبقة من الموسيقيين الناشئين الذين يرسمون بأنفسهم أفضل الطرق لتطور الموسيقى تطورا حسنا لمـا لهذا الموضوع من الأهمية .

لا بد لبلوغ هـذا الغرض الذى بتحقيقه يتسع مجال الموسيقى العربيـة من إتمـام تنظيم معهد الموسيقى الشرقى الحالى باضافة المواد الآتية إلى برنامجه :

١ — علم النظريات الطبيعيّة والرياضيّة الخاصة بالموسيقى المصرية .
٢ — علم مقارنة الموسيقى الشرقية بالموسيقى الغربية .
٣ — علم القواعد الخاصة بالمقامات والأوزان .
٤ — علم مطابقة الكلام والموسيقى العربية .

فضلا عن ذلك فان طلبة هذا المعهد يجب أن يحصلوا على معلومات علمية وفنية فى الموسيقى الشرقية.

أما فيما يختص بتدريس الموسيقى فى مدارس الحكومة المصرية ومدارس بلاد الشرق الأدنى الأسلامية، فالضرورة ماسة إلى أن يوضع لها كتاب (ميتود) غير منقول عن المؤلفات المماثلة له فى الغرب ، بل يكون

وضعه وفقاً لقواعد الموسيقى العربيــة ، وذلك مالم يتحقق للآن ، مع اتبــاع الأسلوب السهل الذى جرت عليه الموسيقى الغربية القديمة .

فان النشء فى بلاد اللغة العربية الذين يتلقون دروس الصولفيج وفقاً للأسلوب الأوربى لن يصبحوا أبداً موسيقيين ماهرين وهذا هو رأى جناب البارون دى ارلانجر الذى أشاركه أنا فيه، ولكنى أرى واجباً على أن أصرح بأنى لاحظت مع مزيد الأسف أن الأساليب الأوربية متبعة فى القاهرة نفسها .

فالحاجة ماسة إذاً لأن تنشىء وزارة المعارف العمومية مجمعاً علمياً للموسيــقى يؤلف من أشخاص مشهود لهم من العالم أجمع بالكفاية وممن يعتد برأيه فى الموسيقى الشرقية وذلك لاعداد هذا الكتاب الذى لابد منه لتوجيه حركة الثقافة الموسيقيــة العلمية وموالاتها باستمرار فى القطر المصرى، المعتبر بلا نزاع المركز الأساسى للموسيقى فى بلاد الشرق الأدنى الاسلامية .

ومن المرغوب فيه أيضاً أن يصدر المجمع العلمى مجلة شهرية باللغتين العربية والفرنسية تتضمن أبحاث الأعضاء العلمية والتاريخية والنظرية ، وأبحاث علماء الموسيقى فى الشرق والغرب. فان مثل هذه المجلة تتيح للأوساط الموسيقية فى الغرب أن تتتبع كل ما يحدث فى عالم الموسيقى فى مصر. ولا يخفى مالذلك من النتائج الجيدة. ومن المفيد جداً إنشاء كرسى لتاريخ ونظريات الموسيقى العربية بالجامعة المصرية للقضاء على الآراء الفاسدة المنتشرة ضد الموسيقى المصرية حتى لا تتأثر بها الناشئة المتعلمة فتشب على حب موسيقاها الوطنية عن دراسة تامة .

ويجدر أيضاً بالوزارة أن تنشئ مدرسة خاصة لتخريج أساتذة فى الموسيقى . وإلى أن يتخرج أول دفعة من الحاصلين على دبلوم هذه المدرسة يحتم على المدرسين الحاليين أن يتلقوا دراسة تؤهلهم لتدريس الصولفيج العربى الجديد الجارى إعداده .

فاذا بدئ من الآن فى اتخاذ التدابير اللازمة لذلك فلا شك فى أنه بعد قليل من الزمن يصبح لدينا طبقة من الموسيقيين الناشئين ذوى العلم تختلف تمــام الاختلاف عن فئة الموســيقيين الحاليين الذين ليس لهم إلا ماكسبوه من الخبرة والمرانة . وهــذه الطبقة الجديدة هى التى يرجى منها تحقيق نهضة الموسيقى العربية . فينشأ فى مصر فن موسيقى غنى شائق يدهش ازدهاره جميع محبى الموسيقى وعشاقها. وختاماً أرجو من المؤتمر أن يقرر طبع كلمتى هذه .

بروفسور دكتور فيلز — أشكر حضرة رءوف يكتا بك على عبــارته القيمة وأود أن ألاحظ أن جميع المسائل التى أشار إليها قيها قد درستها لجنة التعليم التى عالجت أيضاً الاجابة عن السؤال الخاص بالمسائل العامة. وقد تضمن تقريرها الطرق الموصلة لانشاء عصر جديد للتعليم والتأليف الموسيقى. وفى اعتقادى أنه

بعد أن تخطو الأمة فى سبيل التعليم الموسيقى خطوات واسعة موفقة يظهر فى الوجود مؤلفون وملحنون يستطيعون أن ينهضوا بالموسيقى العربية خير نهوض .

دكتور روبرت لاخمان — تلا كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها كما يلى :

تجتاز الموسيقى العربية أزمة . فكثير من الموسيقيين والسامعين قد مجوّا سماع الموسيقى المتوارثة التقليدية ، فهم يرون أن عصرا تبدلت فيه الحياة فى كثير من مناحيها حرىّ به أن يشق له فى الموسيقى سبيلا جديدة . وكما أنهم اتخذوا العلم والفن الأوربيين مثالا يحتذونه فهم يبغون أيضا النسج على منوال أوربا حتى فى تطورها الموسيقى ، ولكن هذا الرأى قائم على سوء فهم لمعانى الرقى . فثمة تقدم تم فى الطب وفى علم الصحة وفى الصناعات وفى كثير من شؤون الحياة ، ويجب اقتباس أحسن ما فى هذه من أى بلد كان . إن كل اصطلاح كيميائى صحيح فى مصر وفى أوربا على السواء ، ولا وجه لرفضه بدعوى أنه أجنبى ، ولكن الفن ولا سيما الموسيقى لا يمكن أن يجرى عليها حكم الصحة أو الخطأ فانها عبارة عن روح الأمة ، وقد تصاب النفس بتغير فيها ، ولكن هذا التغير لا يمكن أن يصدر إلا من ذات أعماقها ، والشعب الذى يقتبس موسيقى شعب آخر يدل بذلك على أن نفسه قد ماتت .

وإليك مثلا يدل على سوء فهم بعض الشرقيين لمعنى التقدم فى الموسيقى . قال لى أحد الموسيقيين الذين سافروا إلى أوربا "إنا متأخرون من جهة فن الصوت فان أصوات المغنين الأوربيين أبعد مدى وأشد قوة فهى تسمع بأدنى جهد قاعة بها ثلاثة آلاف شخص وتظهر على فرقة من العازفين . إلا أننا نجيب بأن إسماع جمهور عظيم لا يعد تفوقا ، وإنما ذلك يدل فقط على اختلاف اجتماعى ، فلعله كان فى أوربا فى غابر الأزمان فن صوتى شبيه بما هو فى الشرق اليوم . إن أهم البواعث التى أدت إلى إحداث جديد فى الفن لم تنشأ عن تحوّل فى الأذواق ، ولكنها نشأت من تبسيط الفن وتقريبه للجمهور ، إذ صار منذ ذلك أمرا لزاما إسماع الجماهير . فاذا كان الفن الصوتى الشرقى قد حق عليه أن يقع له هذا التحوّل نفسه فتلك مسألة للمستقبل وحده حلها وعلى كل حال يمكننا أن نعتبر ذلك تقدما . وكثير من المزايا الخاصة بالغناء الشرقى تضيع مع هذا . ومثل ذلك يقع فى موسيقى الآلات ، فلعله وقتئذ يطرح الطنبور جانبا بما امتاز به من خاصة صوته ، وهذا ما لا يصح وقوعه ، ولا يصح أن نكون فيه من المتسببين .

كذلك لا يعدّ الاختلاف الفاصل بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الأوربية تقدما للموسيقى الأوربية . فان المغنى العربى لا يجد كل الحرية فى غنائه لأن ما يغنيه محدد له من الملحن بطريقة جلية واضحة ، وهذه الرابطة التى بين المغنى والملحن لها فى التاريخ أصل وأساس ، ولكنها ليست فى ذاتها تقدما ، إذ كان المغنى لا يملك من التصرف إلا مقدارا ضعيفا فقد اصطلحوا على ألا يراعو فيه إلا الوسائل المادية أو الصوتية

خاصية ، و ليس غالبا إلا لاعبا بحنجرته . أما فى الشرق فان موهبتى التلحين والغناء يجب اجتماعهما عند الموسيقى الواحد ، ولا سيا فى " التقسيم " إذ عليه أن يبرهن فى آن واحد على ما عنده من قوة التصور والمهارة الفنية . و إذا كنت أحسن فهم الذوق الشرقى فهم يتجاوزون عن نقص الوسائل عند الفنان ولا يتجاوزون عن ضعف معلوماته .

وليس عجيبا أن يضحك الناس من اقتراح يرمى إلى اقتباس الشرق لفن الطهى الأوربى ، فاذا كان الأمر كذلك فلماذا إذاً نتقدم باقتراح يشبه ذلك الاقتراح فى الفن الموسيقى ؟ و إنما الجدير بالمؤتمر هو بذل الجهد فى تشجيع رعاية التقاليد . ومن الوسائل المؤدية إلى المحافظة على هذه التقاليد عرض تطورات الموسيقى عند الأمم المختلفة والتدليل بذلك على أن كل واحدة من هذه الموسيقيات لها ميزتها الخاصة ، ويمكن مع هذا التشجيع حفظ التقاليد . وعلى السلطات تشجيع ذلك باستخدام الموسيقى والآلات الفردية فى حفلات عامة و بتوزيع الجوائز فى المدارس . وقد تبين من تقرير لجنة التسجيل أن لكل جهة موسيقاها الخاصة التى لا ينبغى هدمها فى سبيل أية موسيقى أخرى . ويمكن دون أى تردد ترك التلحين الموسيقى لذوى الفن . ولا ريب أنه سيكون للموسيقى الغربية بعض الأثر فى بعض التآليف الشرقية ، كما سيكون ضرر هذه الموسيقى الأوربية بقدر تغلغل الردىء منها فى الموسيقى الشرقية مما يزرى بها ، ولكن قد أقنعنى علمى أكثر من مرة بأن الحفاوة بالتلاحين المختلفة التى عمل فيها بروح الموسيقى الأجنبية كانت على العموم ضعيفة بالنسبة إلى الحفاوة العظيمة التى تلاقيها الموسيقى الأهلية الأصلية . وليس مستوى الموسيقيين المحترفين الفنى وفائدة السامعين هما فقط مبعث اهتمامنا لمستقبل الموسيقى الشرقية ، ولكنه إحساس الجمهور الموسيقى الذى كثيرا ما تنبعث مظاهره من تلقاء ذاتها فى الحياة اليومية .

مسيو فيليب سترن — أرى أن إدخال الهارمونى على الموسيقى العربية أمر مكروه و يتلفها إتلافا تاما ، وقد تبينت لى هذه الحقيقة من التجربة التى قام بها هذا المعهد بانشاء فرقة (أوركستر) تعزف الموسيقى العربية بطريقة التوزيع مع الهارمونى . وأرى أنه يجب الابتعاد عن ذلك والعمل على ترقية الموسيقى العربية مع الاحتفاظ بكيانها ، فهى موسيقى غنية بألحانها وأنغامها وليست فى حاجة إلى إدخال الهارمونى فيها .

وديع صبرا أفندى — تكلم عن إمكان إدخال الهارمونى فى الموسيقى الغربية متى استعمل السلم الموسيقى المعتدل بدلا من استعمال السلم الموسيقى الطبيعى المستعمل الآن .

مسعود جميل بك — تلا كلمة باللغة الألمانية وملخصا لها باللغة الفرنسية، وترجمة الكلمة المذكورة كما يلى :

يلوح لى أنه يجب قبل كل شىء تحديد معنى الارتقاء، فقد يفهم من ناحية أن معناه التطورات الطبيعية للابتكار، ومن ناحية أخرى قد يعنى النتيجة التى تنجم عن مختلف الشؤون الاجتماعية الجمة التى يستحيل وضع مراقبتنا عليها. وأمام هذا المعنى يمكن أن يتكيف فى أنفسنا معنى الجمال بالنسبة إلى الأشكال والألوان وغير ذلك من العناصر الأخرى . ومن ثنايا هذه الملاحظات يمكن درس تاريخ الفنون الجميلة عند الشرقيين والغربيين، فقد تطورت موسيقى الشرق الأدنى فى مصر وشمال إفريقية وبلاد العرب وتركيا تطورا مختلف الوجه كما هو الحال فى سير تطورها الآن . وعلى الرغم من هذا التطور فانها احتفظت بطابعها الذاتى بطريقة غير محسوسة، وهذا برهان على أن هذه الموسيقى سارت فى طريقها وارتقت فى قوانينها . والنتيجة التى يمكن الاستفادة منها هى (١) أن تراعى التربية الموسيقية وأن تهتدى بالمعنى العميق للطابع الأساسى للموسيقى الشرقية، ومن أجل ذلك توجه العناية إلى حل المعضلات النظرية والعملية فنيا وعمليا، وهذا كما يبدو لى هو الغرض من الأعمال الأساسية للمؤتمر (٢) وإن أردنا أن نتفهم تقدم الموسيقى العربية بتحويلها من صوت واحد (Homophone) إلى تعدد الأصوات (Polyphone) فلا بد أن نتقدم بالملاحظات الآتية :

أولا — لا بد أن تقابل مصاعب فى التأليف الموسيقى إذا رغبنا فى إدخال الهارمونى إلى الموسيقى العربية .

ثانيا — القياس بالموسيقى الروسية والمجرية أو الاسبانية قياس غير كاف أو أنه قياس مع الفارق .

ثالثا — على الرغم من نجاح مؤلفات تركيا فى باريس وفيينا فانه يلاحظ أنها فى تأليفها قد حادت عن طابع الموسيقى الشرقية، وأكثر ما يقال عنها أنها تعتمد على نمط موسيقى (ر. كورساكوف والبينس) وهذا هو أيضا السر فى عدم نجاح هذه المؤلفات بين الأتراك أنفسهم .

رابعا — أخذت مصر وتركيا تدخلان على موسيقاهما ضربا من التلحين الأوربى المصحوب بالهارمونى المفكك وفى ذلك تدهور ثقافة الموسيقى القديمة .

خامسا — ومما يدعو إلى الاهتمام ما يمكن أن يقال فى هذا الموضوع من تحول ميل الشرقيين إلى الذوق الأوربى بوجه عام .

سادسا — وإنى لأجد على حسب رأيى أن أية محاولة فى إدخال تعدد الأصوات فى الموسيقى الشرقية لا يكون تطورا بل تغييرا كليا .

سابعا — ورأيي أننا إذا أردنا ترقية الموسيقى الشرقية وجب علينا ألا نحيلها على مخاطرات تسوقها إلى الهلاك ، بل يجب أن نكلها إلى فنيين قد تعمقوا فى مختلف الثقافات الموسيقية .

بروفسور هندميت — أرى أن حقيقة المسألة ترجع إلى شخصية المؤلف المصرى (الملحن) فى المستقبل وليس فى الاستطاعة التكهن بما سيكون عليه من استعداد وميل . وهذا المؤلف الذى سيظهر فى المستقبل هو الذى سيرسم لنا الطريق الذى تسير فيه الموسيقى العربية فى تطورها المستقبل .

مسيو كانتونى — إنى أعتذر عن عدم استطاعتى الاشتراك فعليا فى جميع أعمال المؤتمر وجلساته لكثرة أشغالى الأخرى المتعلقة بوظيفتى . أما من جهة إدخال الهارمونى فى الموسيقى العربية فقد كنت أول مجازف بهذه التجربة ، التى وجدت لها محبذين ومستهجنين من بين الفنانين والمستمعين ، وفى اعتقادى أن المستقبل وحده هو الكفيل بترجيح إحدى الكفتين .

مسيو هنرى رابو — إنى أوافق تمام الموافقة على ماقرره البروفسير هندميت ، وفى اعتقادى أنه ليس من وظيفة المؤتمر تحديد برنامج الموسيقى فى المستقبل ، لأن المستقبل ليس ملكا لنا نحن رجال الوقت الحاضر بل هو ملك رجال الموسيقى فى الأجيال المقبلة ، وسيكون مصير ترقية الموسيقى العربية والمحافظة على كيانها متوقفين على مقدرة المؤلفين المصريين فى المستقبل ، فيجب والحالة هذه أن نترك للموسيقى العربية حرية التقدم والترقى على الصورة التى تتفق هى وأحوال الأجيال المستقبلة .

مسيو شانتفوان ، وافق على ما أبداه المسيو رابو .

وبعد ذلك جرت مناقشة اشترك فيها المسيو رابو والبروفسور فيلز والبروفسور هندميت والبروفسور هورنبوستل والدكتور الحفنى انتهت بوضع القرار الآتى الذى وافقت عليه جماعة المؤتمر بالأجماع وهذا نصه :

إن جماعة المؤتمر التى تقدر باجماعها جمال الموسيقى العربية فى الماضى والحاضر ، تعارض فى كل تقليد أعمى للموسيقى الغربية ، وهى ، وإن كانت توصى باجتناب كل ما من شأنه تعطيل ترقية الموسيقى العربية ترقية حرة من جميع الوجوه ، تحتم أن يكون تعليم الموسيقيين المصريين جاريا على حسب تقاليد الموسيقى العربية ، وعلى حسب ماقررته اللجنة السادسة لجنة التعليم الموسيقى من المقترحات التى أقرها المؤتمر .

ثم رفعت الجلسة وكانت الساعة الثانية عشرة والنصف م

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	كارا دى فو

الفصل الرابع

العرض الموسيقى بدار معهد الموسيقى الشرقى

ظلت اللجان السبع للمؤتمر منكبة على أعمالها صباحا ومساء تواصل أبحاثها وتدوّن تقاريرها فلم يكن ميسورا لأية لجنة منها سماع الفرق الموسيقية، سواء منها المصرية أو الوافدة على المؤتمر من الخارج، غير لجنة التسجيل التى كان من برنامج أعمالها الاستماع لهذه الفرق واختيار المقطوعات التى تسجل .

ورغبة فى أن تتاح لجميع أعضاء المؤتمر والمشتركين فى لجانه فرصة سماع هذه الفرق المختلفة وفى أن تتيسر على قدر المستطاع هذه الفرصة للجمهور أيضا ، قررت لجنة تنظيم المؤتمر إقامة حفلات موسيقية ليلية بدار معهد الموسيقى الشرقى .

وقد أقيمت فعلا تلك الحفلات فى كل مساء ابتداء من مساء يوم ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ لغاية الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ من منتصف الساعة العاشرة مساء حتى منتصف الليل .
وكان لكل ليلة برنامج خاص تشترك فيه فرقتان، إحداهما من الفرق الوافدة على المؤتمر والثانية مصرية يماثل برنامجها بقدر الأمكان برنامج الفرقة الأولى، فتؤدى كل منهما فاصلة موسيقية خاصة بها، وبذلك تتاح الفرصة أيضا للمقارنة بين الفرق المختلفة فى النوع الواحد من الموسيقى .

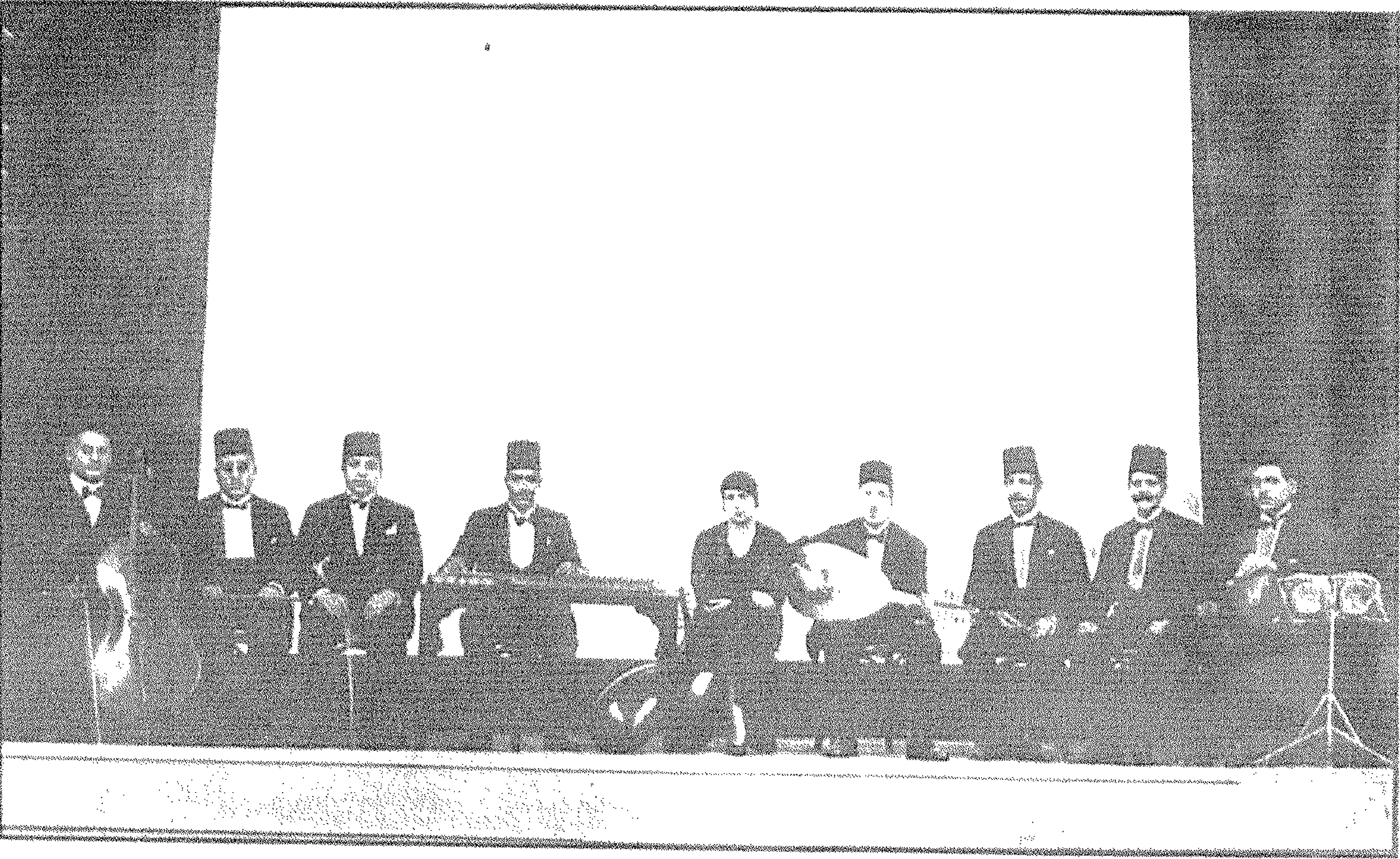
ولقد أثبتنا ملحقا بتقرير لجنة التسجيل فى الفصل الثانى من الباب الثانى يبين المقطوعات التى تم تسجيلها من موسيقى تلك الفرق، وفى البيان المذكور ما يغنى عن إعادة ذكر المقطوعات الموسيقية التى عرضت فى تلك الليالى والفرق التى قامت بتأديتها .

وبناء على رغبة لجنة التعليم الموسيقى فى مشاهدة نماذج من موسيقى مدارس وزارة المعارف التى أصبحت فيها الموسيقى مادة أساسية فى ضمن مناهجها المقررة ، قد أقيمت بمعهد الموسيقى الشرقى حفلة عرض مدرسى شهدها جميع أعضاء المؤتمر فى ظهر يوم الأحد ٣ من ابريل سنة ١٩٣٢ اشترك فيها تلاميذ رياض الأطفال والسنة الأولى من مدارس البنات الابتدائية بالقاهرة وقامت بعرض نماذج مختلفة من الأناشيد والألعاب الموسيقية وفرق الأطفال والطرق المختلفة المتبعة فى تعليم الموسيقى بالمدارس .

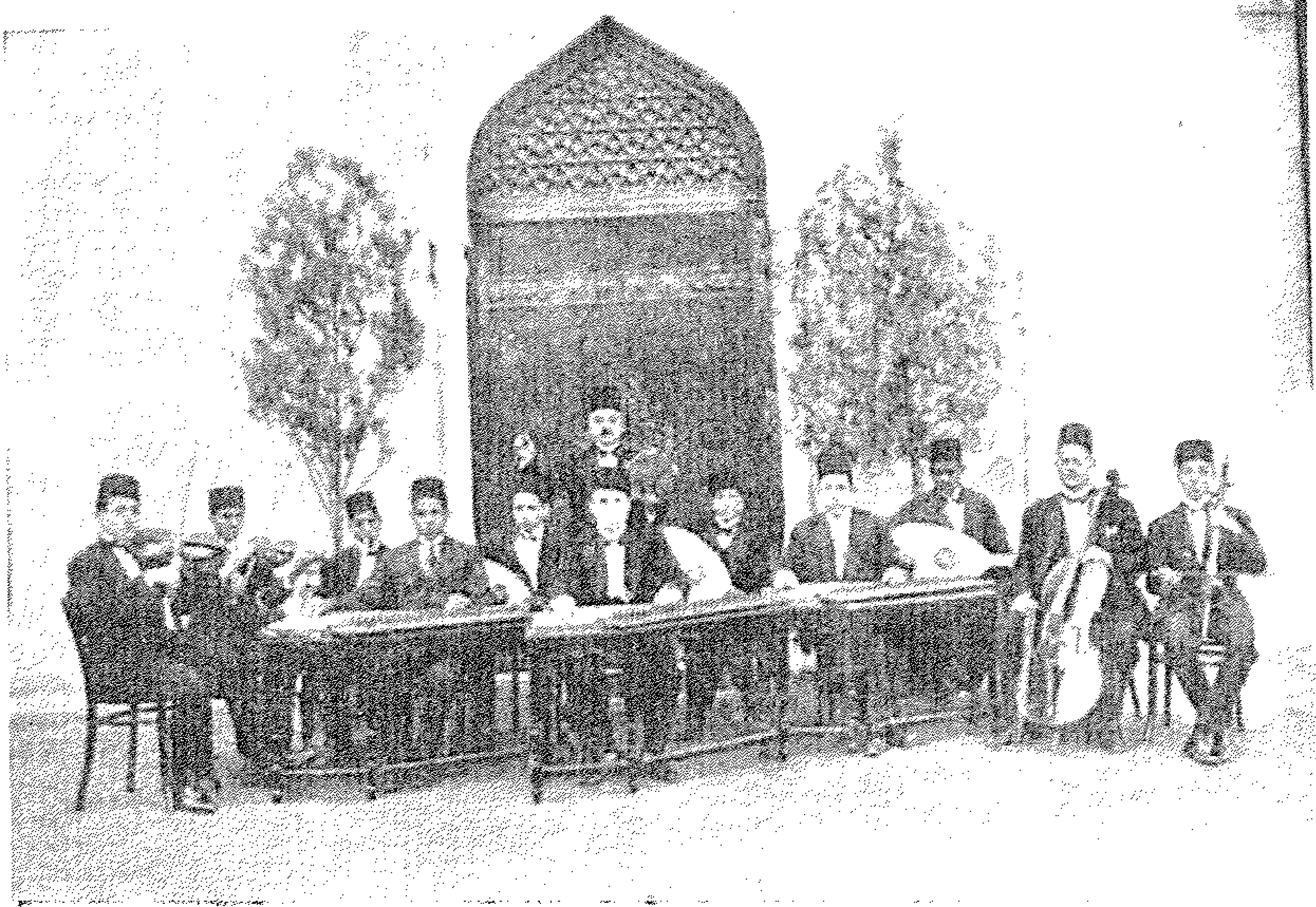
وفيما يلى مجموعة من صور الموسيقيين جماعات أو أفرادا وصور من العرض المدرسى .

مجموعة

من صور الموسيقيين والآلات الموسيقية ، وصور من العرض المدرسى



فرقة الآنسة أم كلثوم إبراهيم المطربة المصرية – تعزف فى المؤتمر



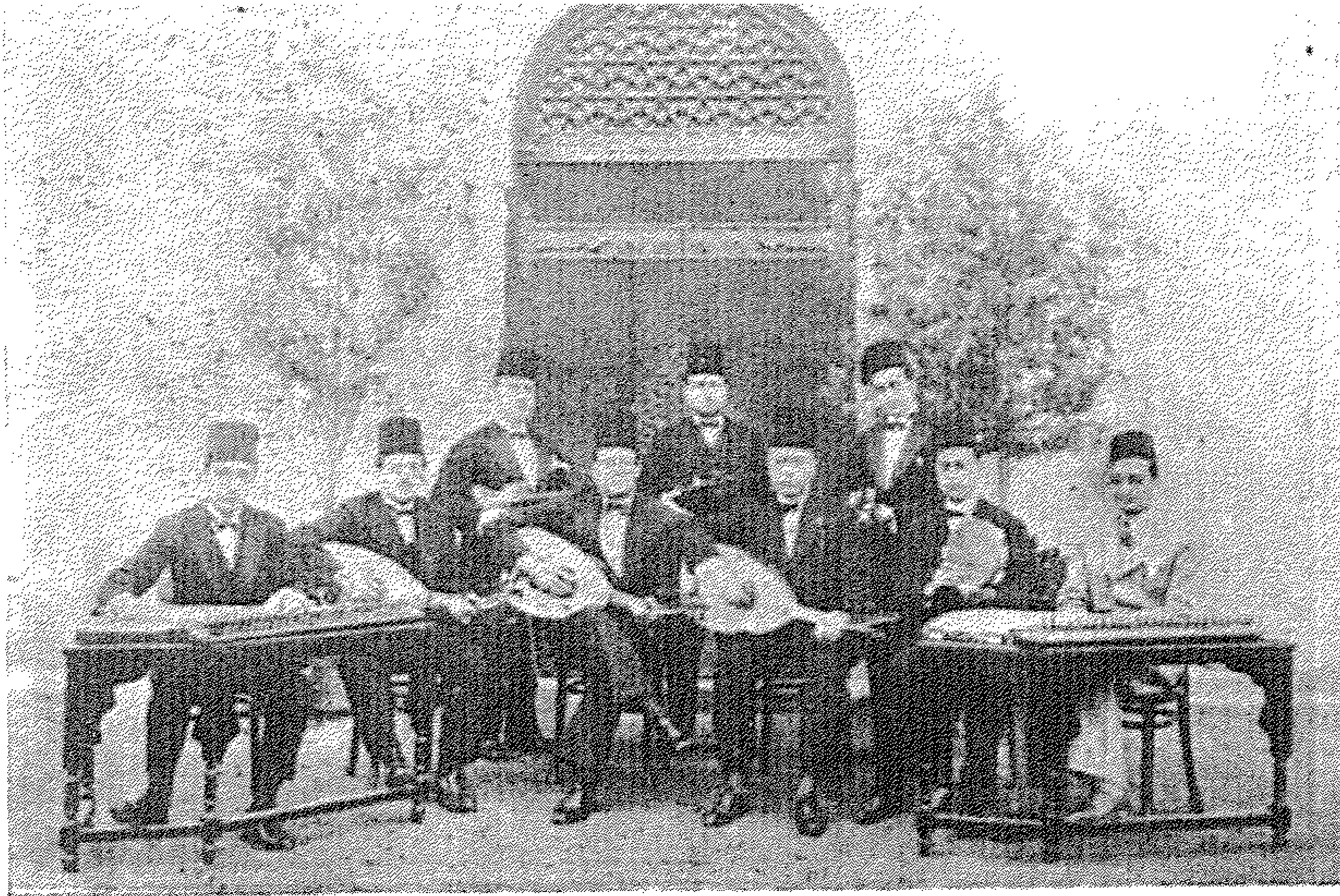
فرقة العقاد الكبير بمعهد الموسيقى الشرقى – تعزف فى المؤتمر



فرقة المزمار البلدى (مصرية) – تعزف فى المؤتمر



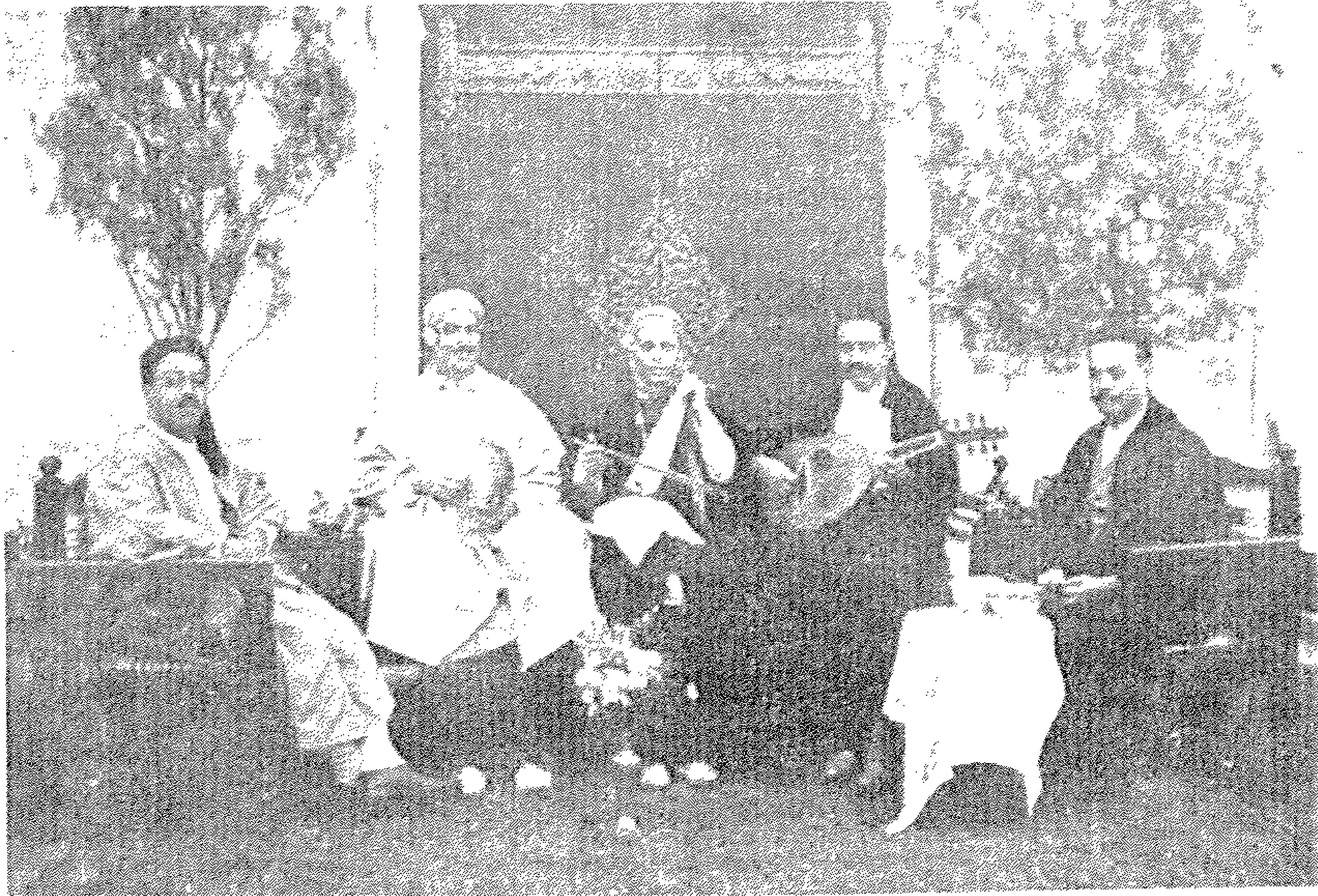
فرقة العربى بالأرغول (مصرية) - تعزف فى المؤتمر



الفرقة السورية فى المؤتمر



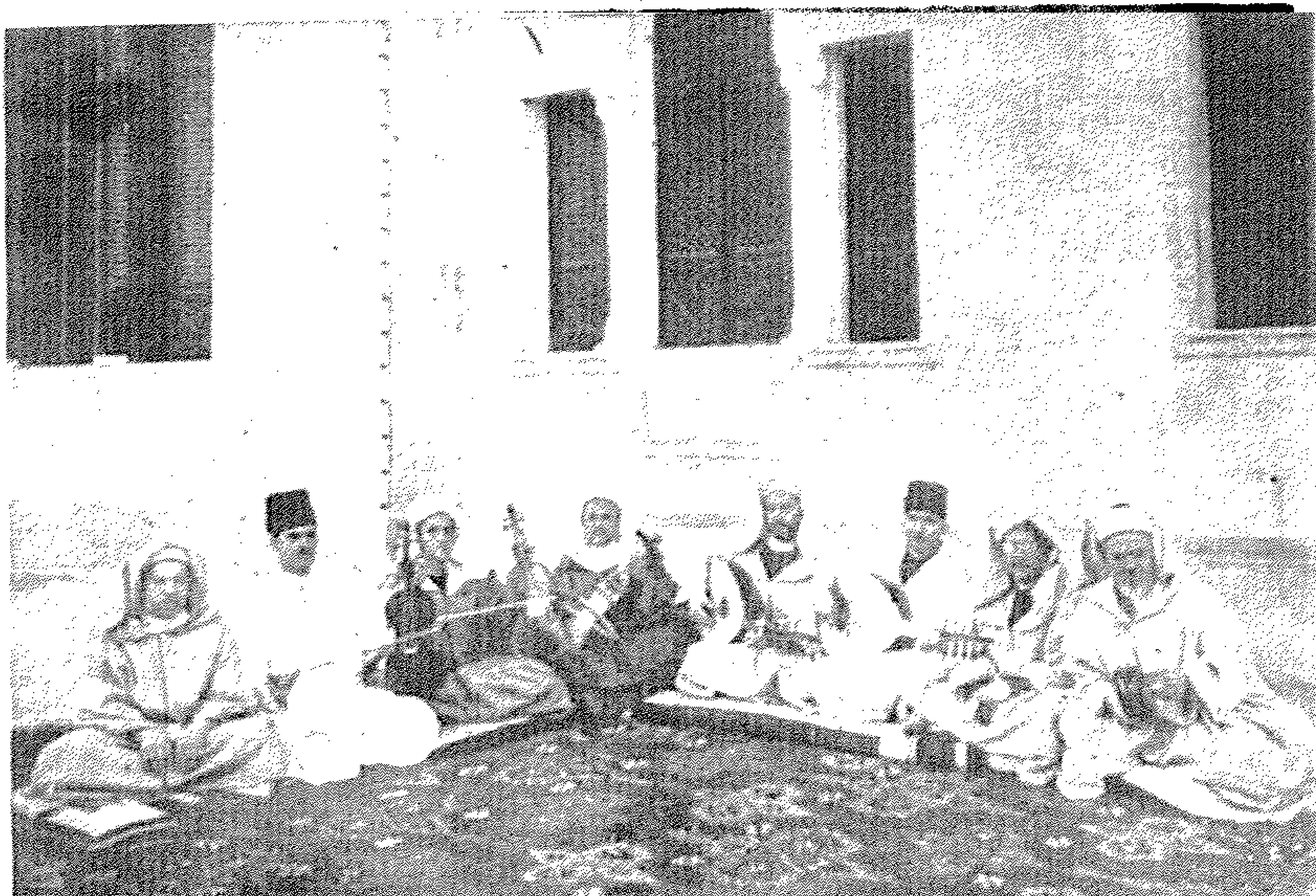
الفرقة العراقية فى المؤتمر



الفرقة التونسية فى المؤتمر



الفرقة الجزائرية فى المؤتمر



الفرقة المراكشية فى المؤتمر



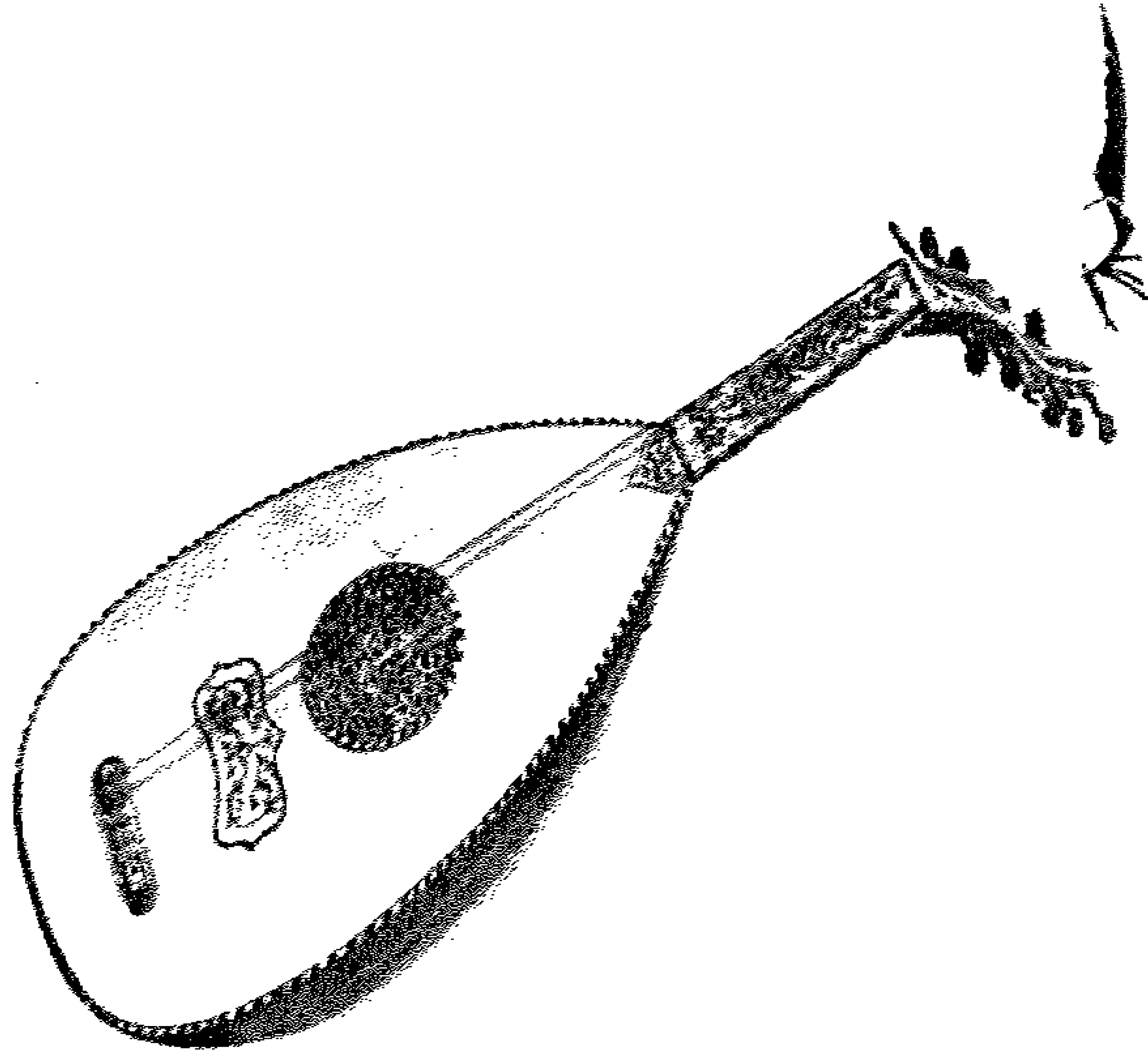
الآنسة أم كلثوم إبراهيم المطربة المصرية



مغنى الفرقة العراقية فى المؤتمر



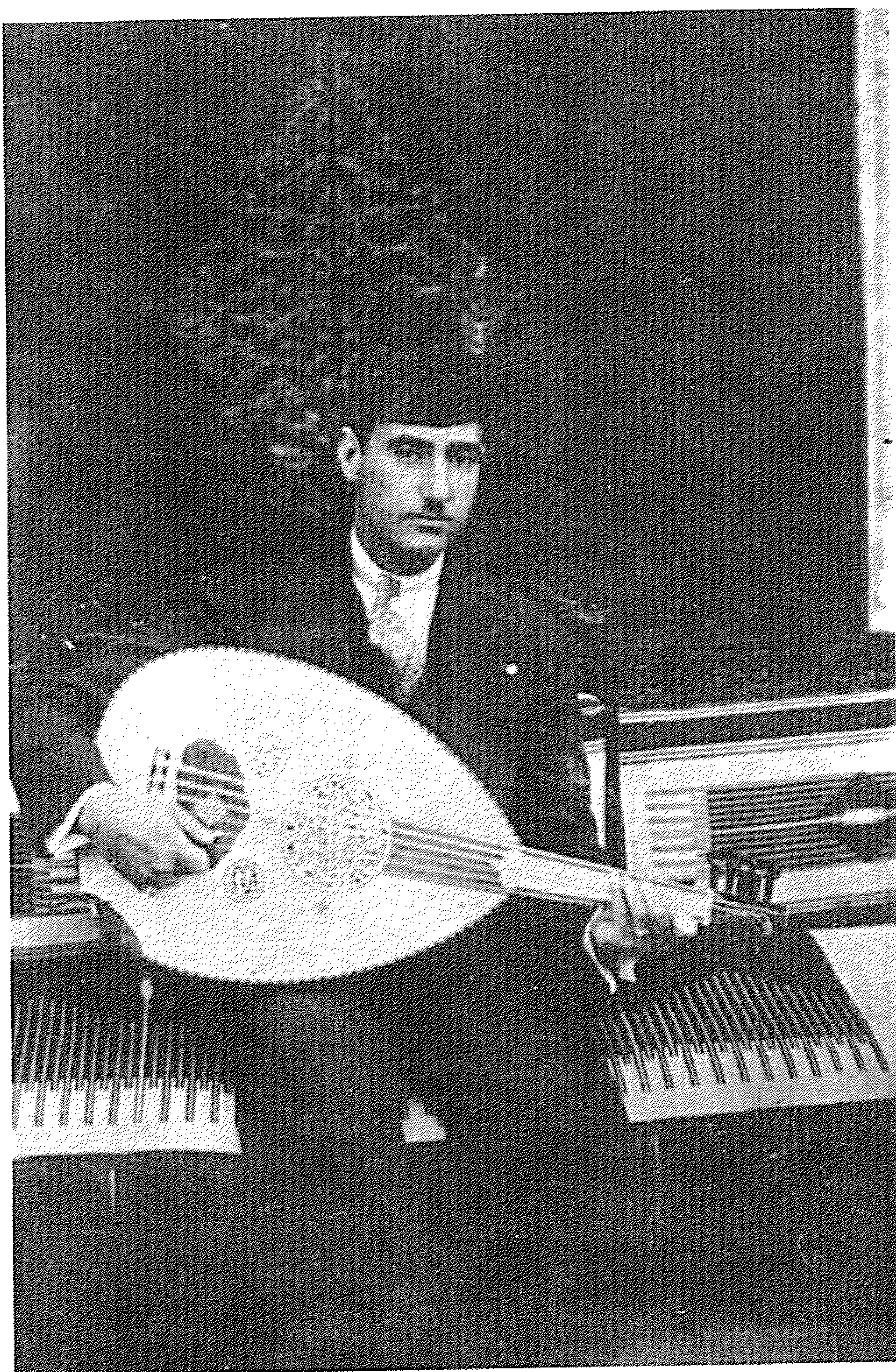
مغنى الفرقة التونسية فى المؤتمر



العـــــود المصـــــرى



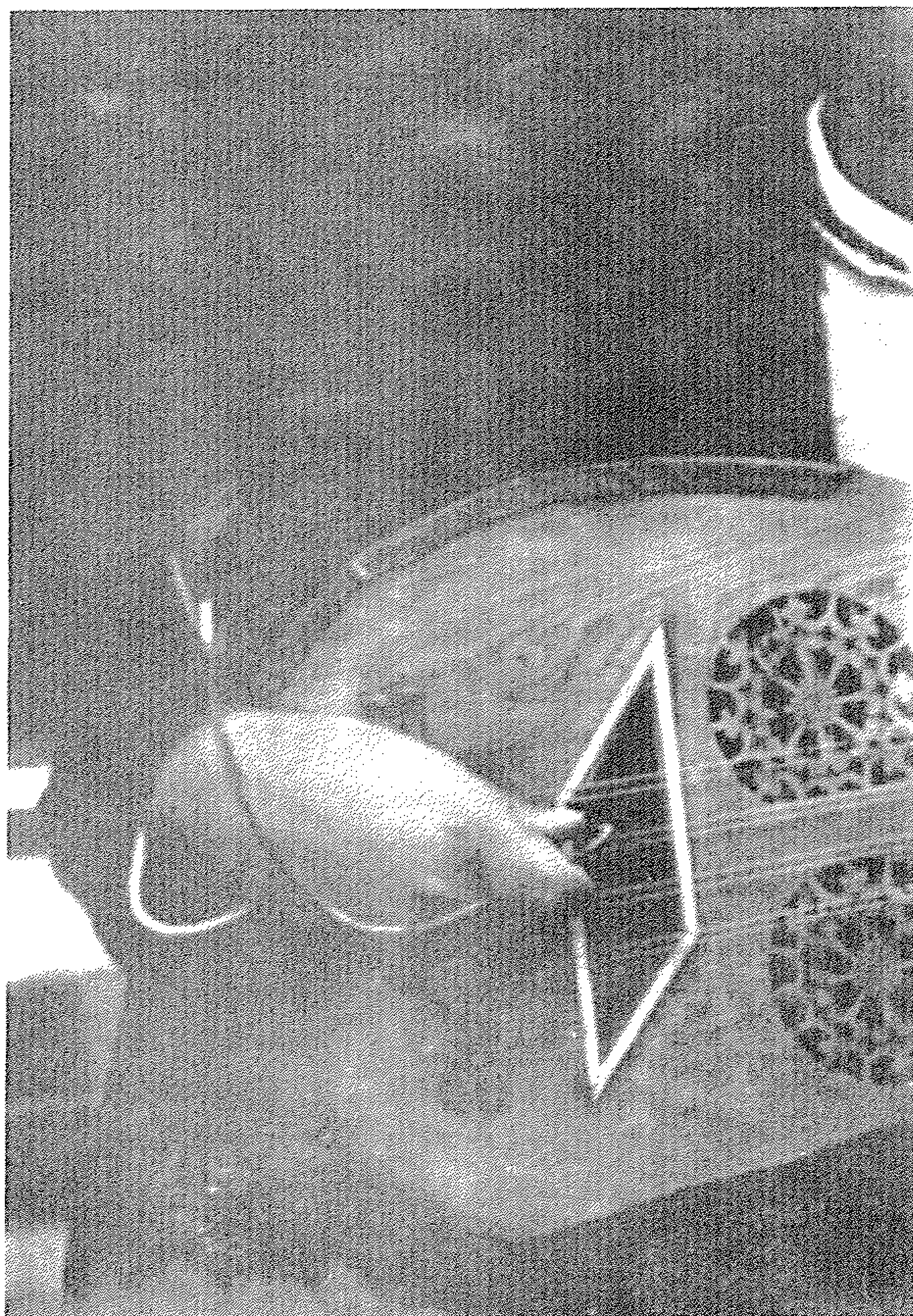
عازف بالعود (مصرى)



عازف بالعود (عراقى)



لآعازف بالعود (تونسي)



لآعازف بالعود (تونسي)



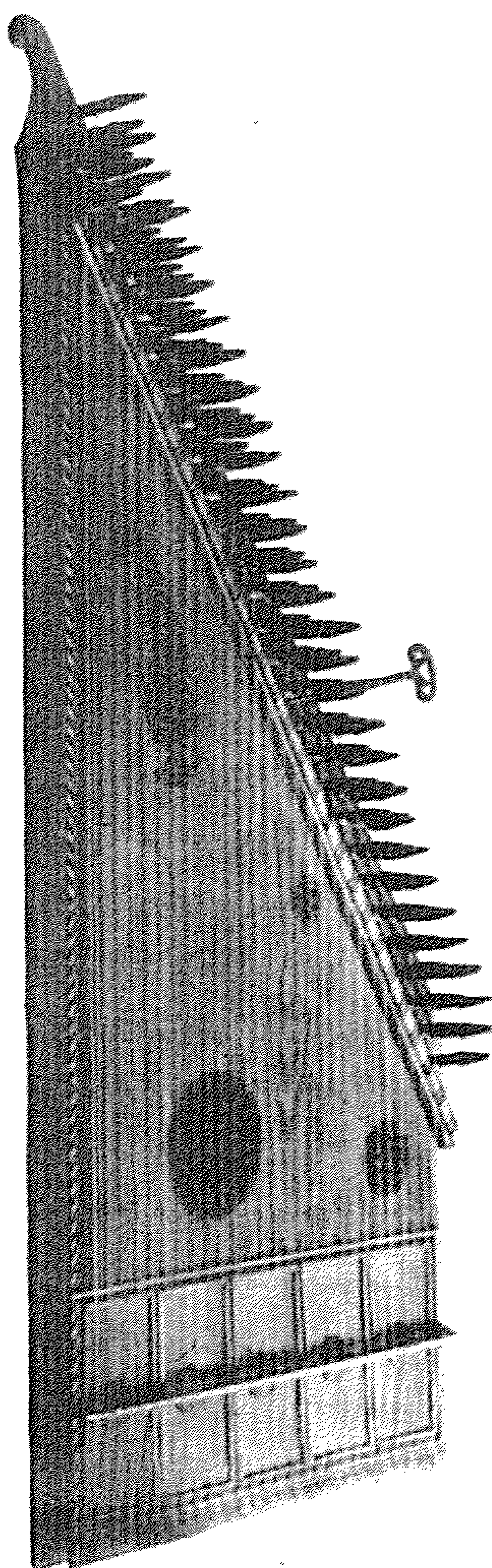
عازف بالعود (جزائرى)



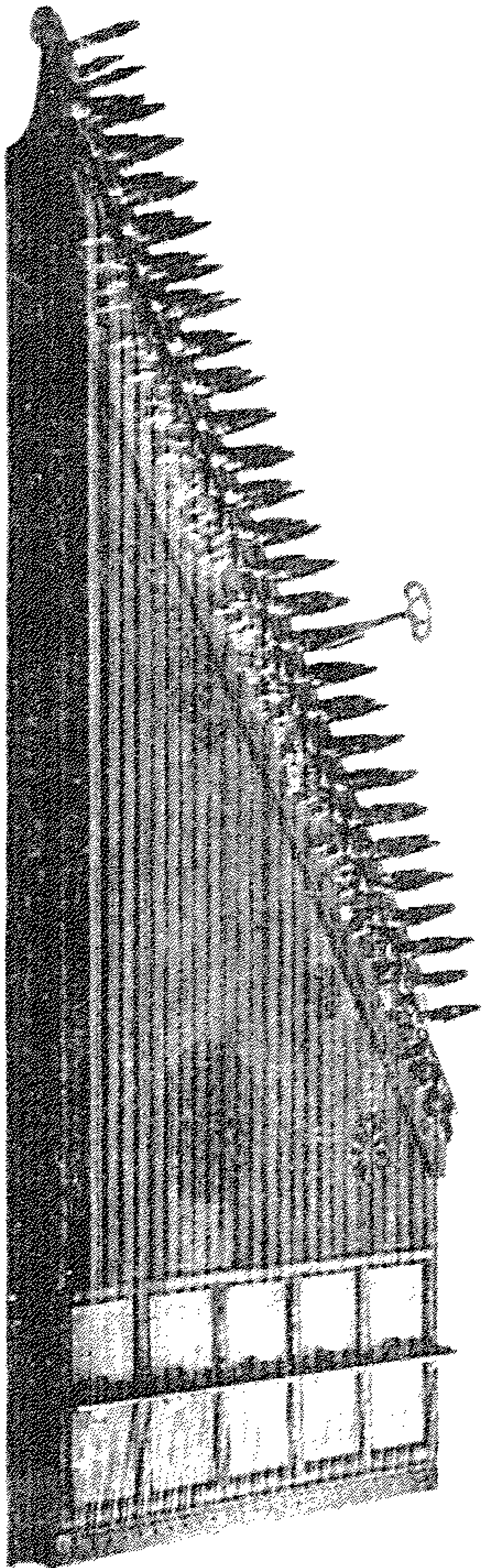
عازف بالعود (مراكشى)



عازف بالعود (مراكشي)



آلـــة القـــانون



القانون ذو العرب (مصرى)



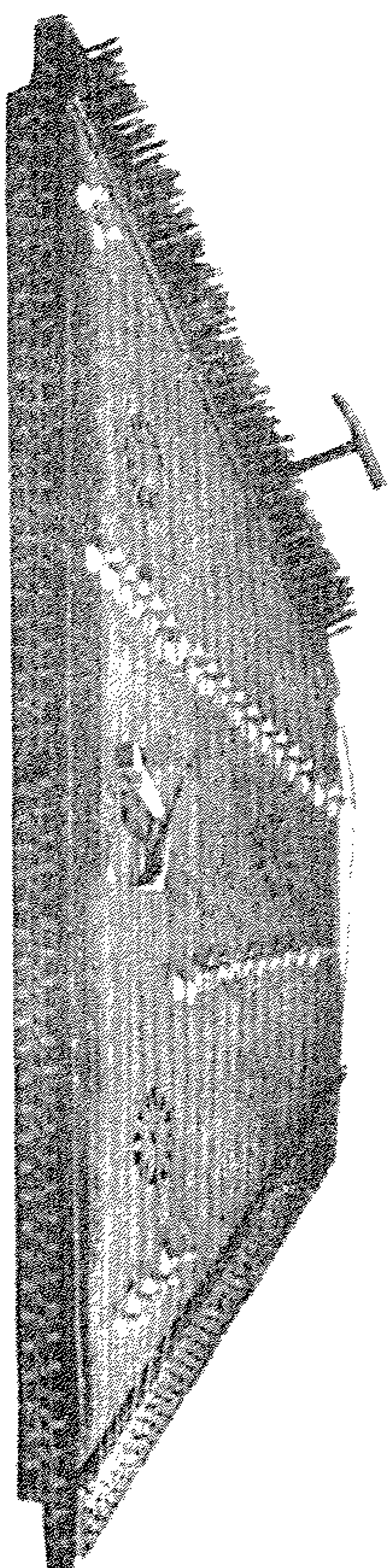
عازف بالقانون (مصرى)



عازف بالقانون (عراقي)



عازف بالقانون (عراقى)



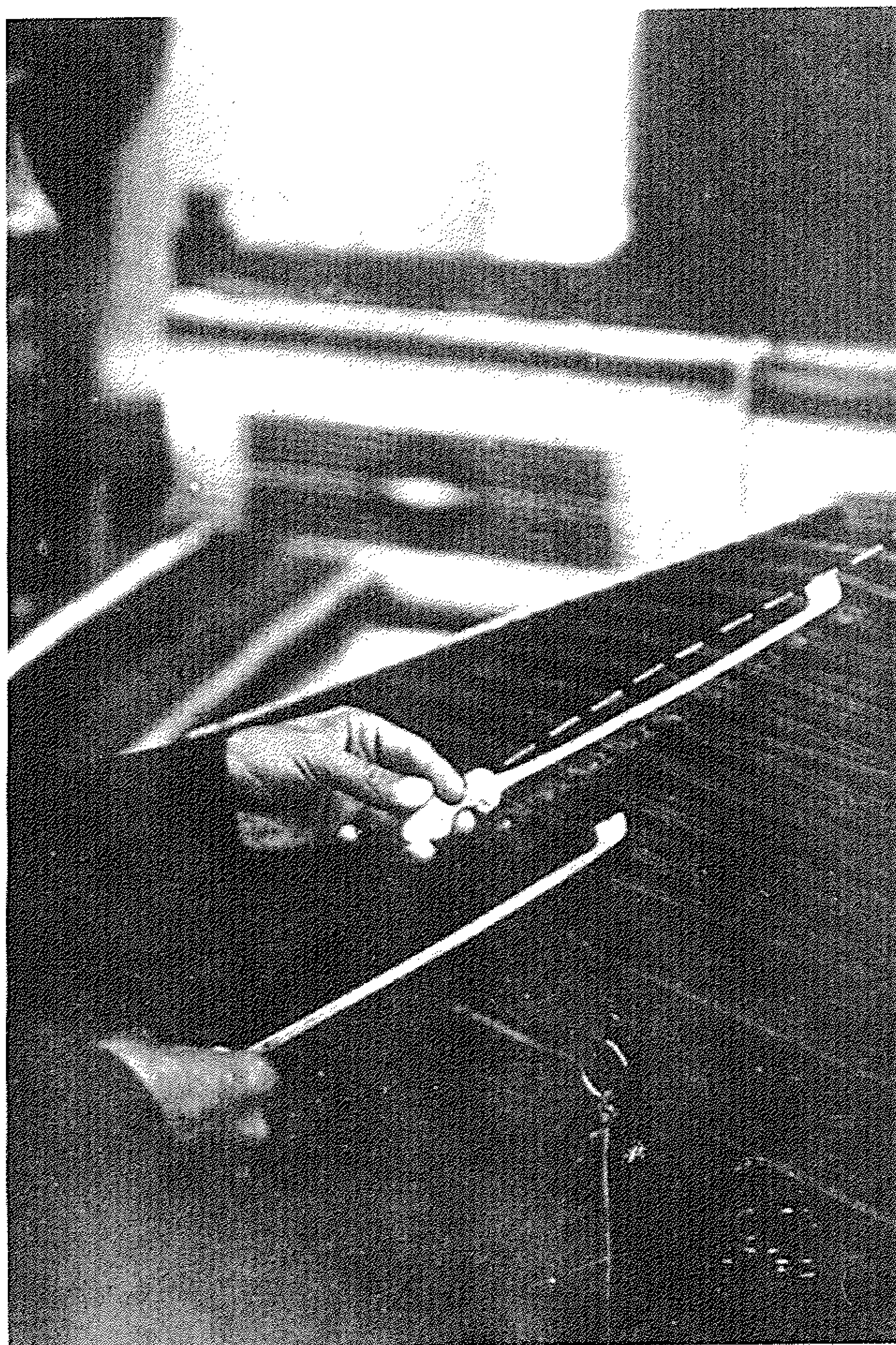
آلة السنتور



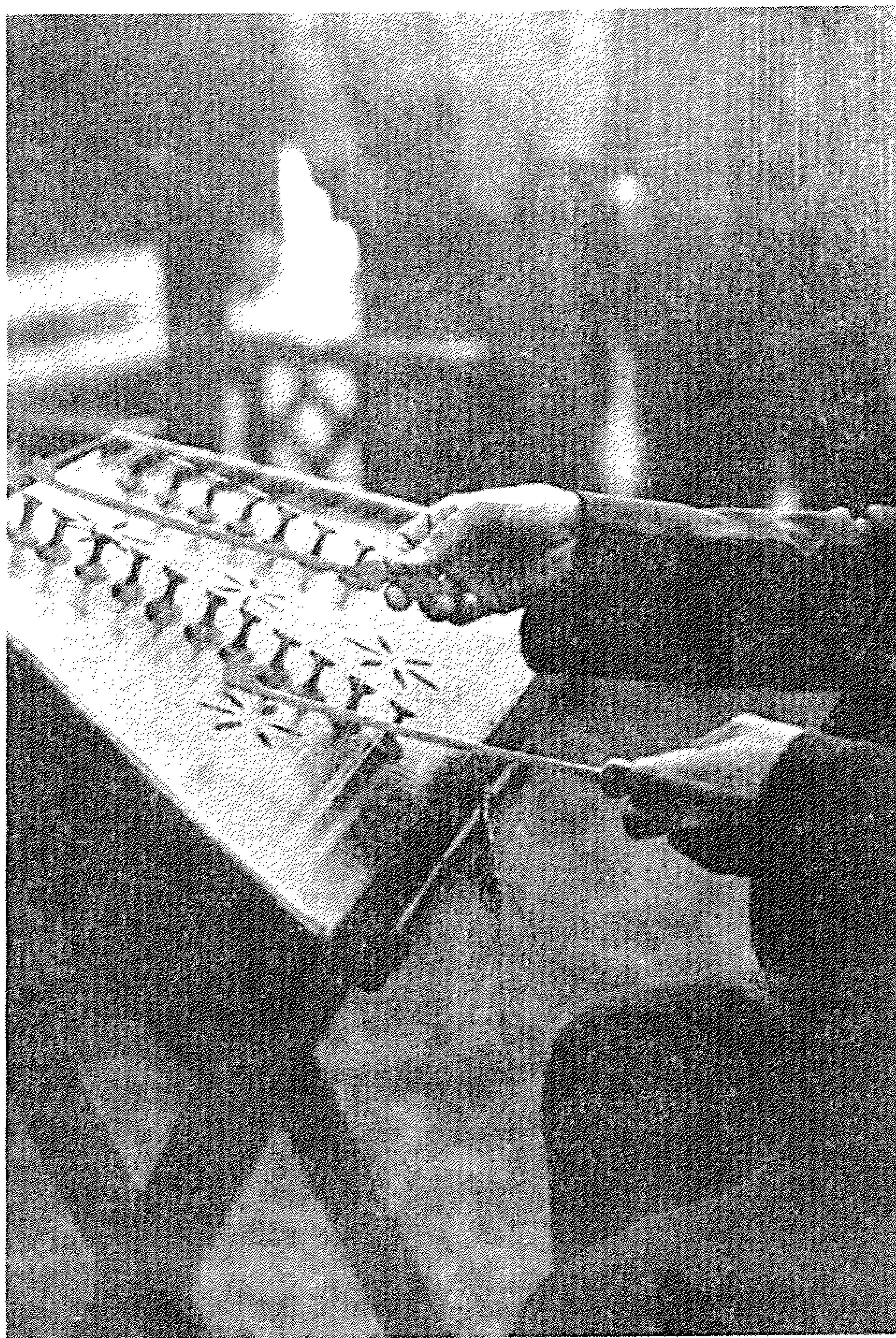
عازف بالسنتور (مصرى)



عازف بالسنتور (عراقى)



عازف بالسنتور (عراقى)



عازف بالسنتور (عراقى)



آلة الكمنجة (الكمان)



عازف بالكمنجة (مصرى)



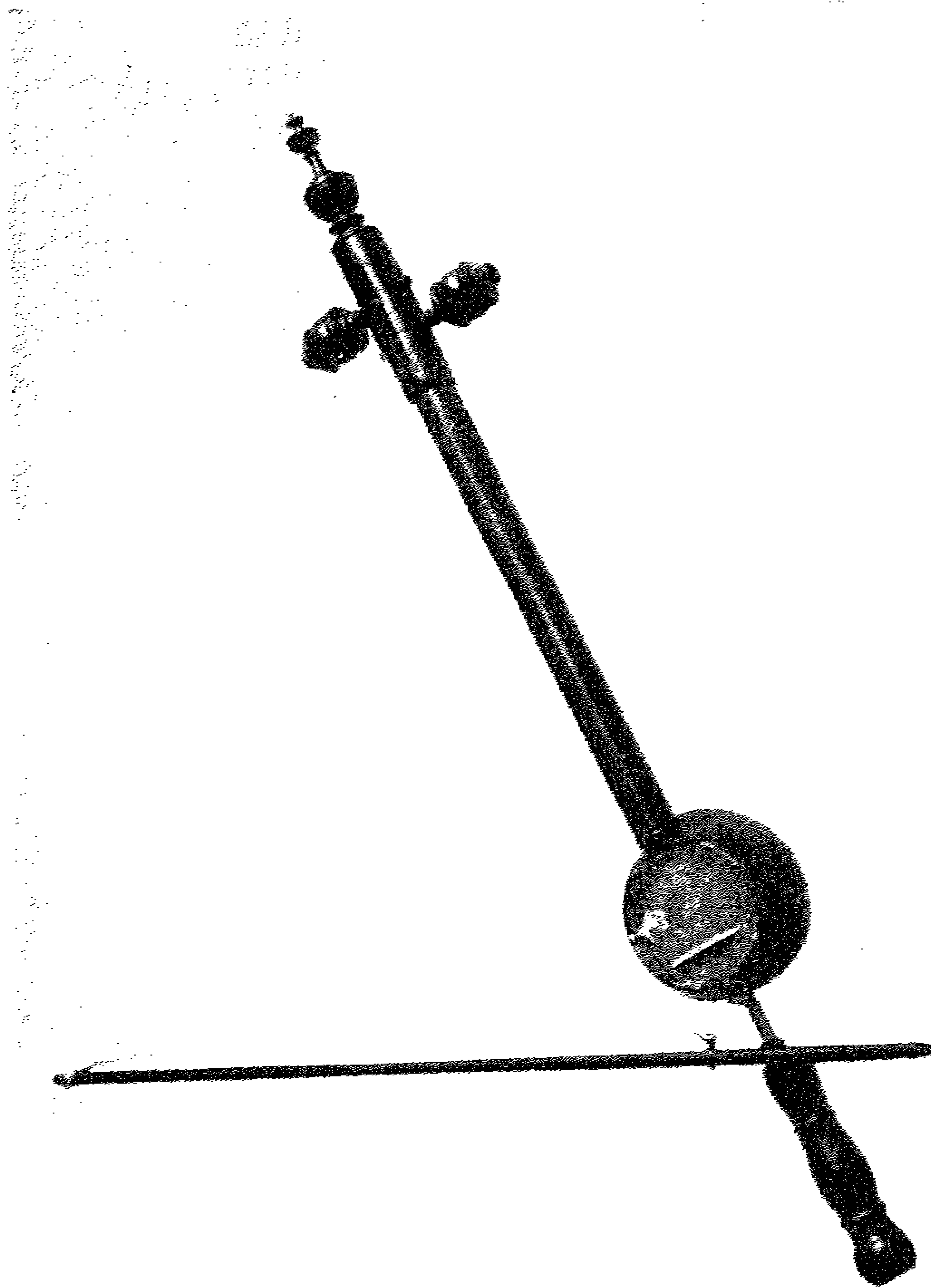
عازف بالكمنجة (عراقى)



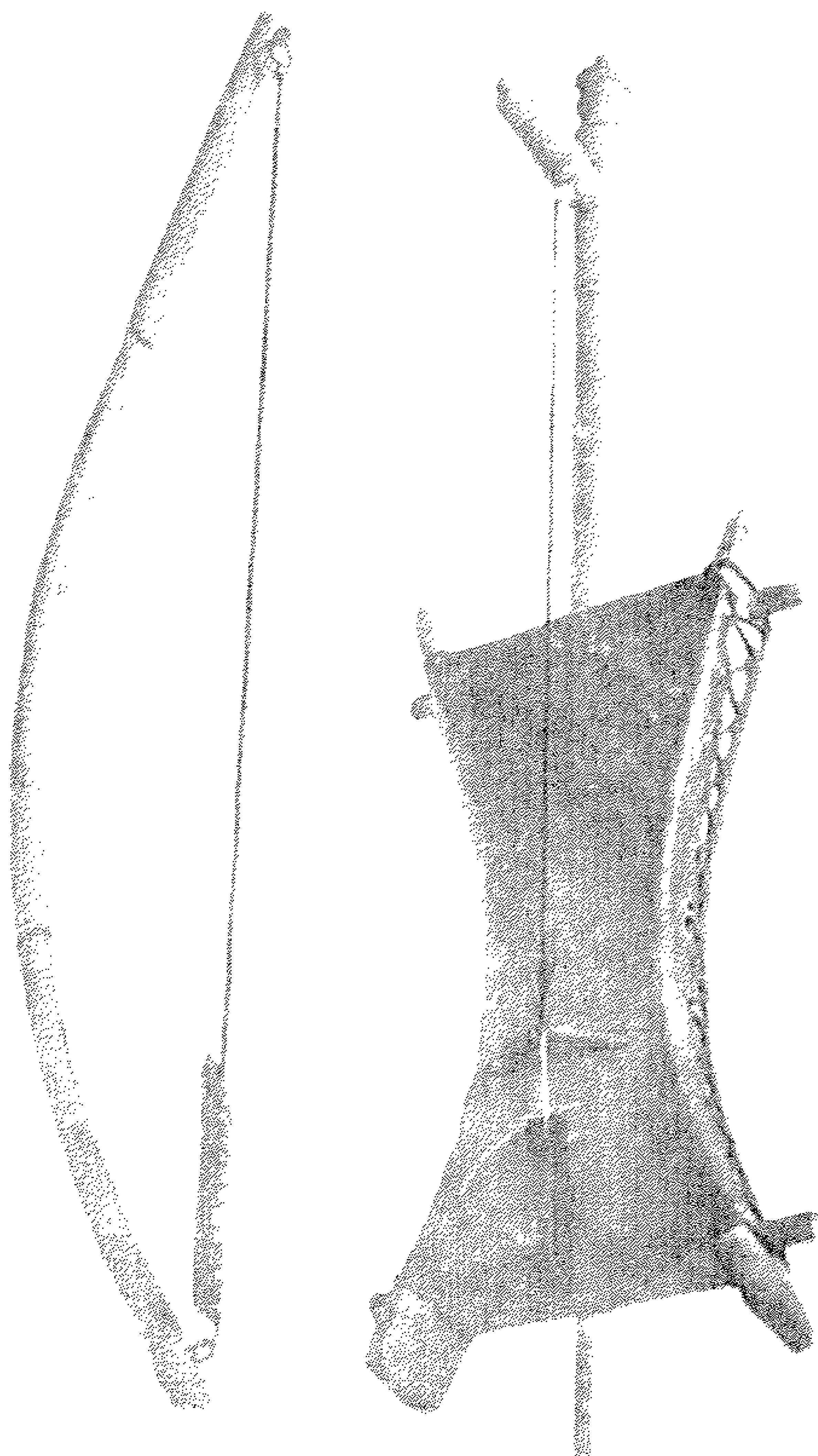
عازف بالكمنجة (مراكشي)



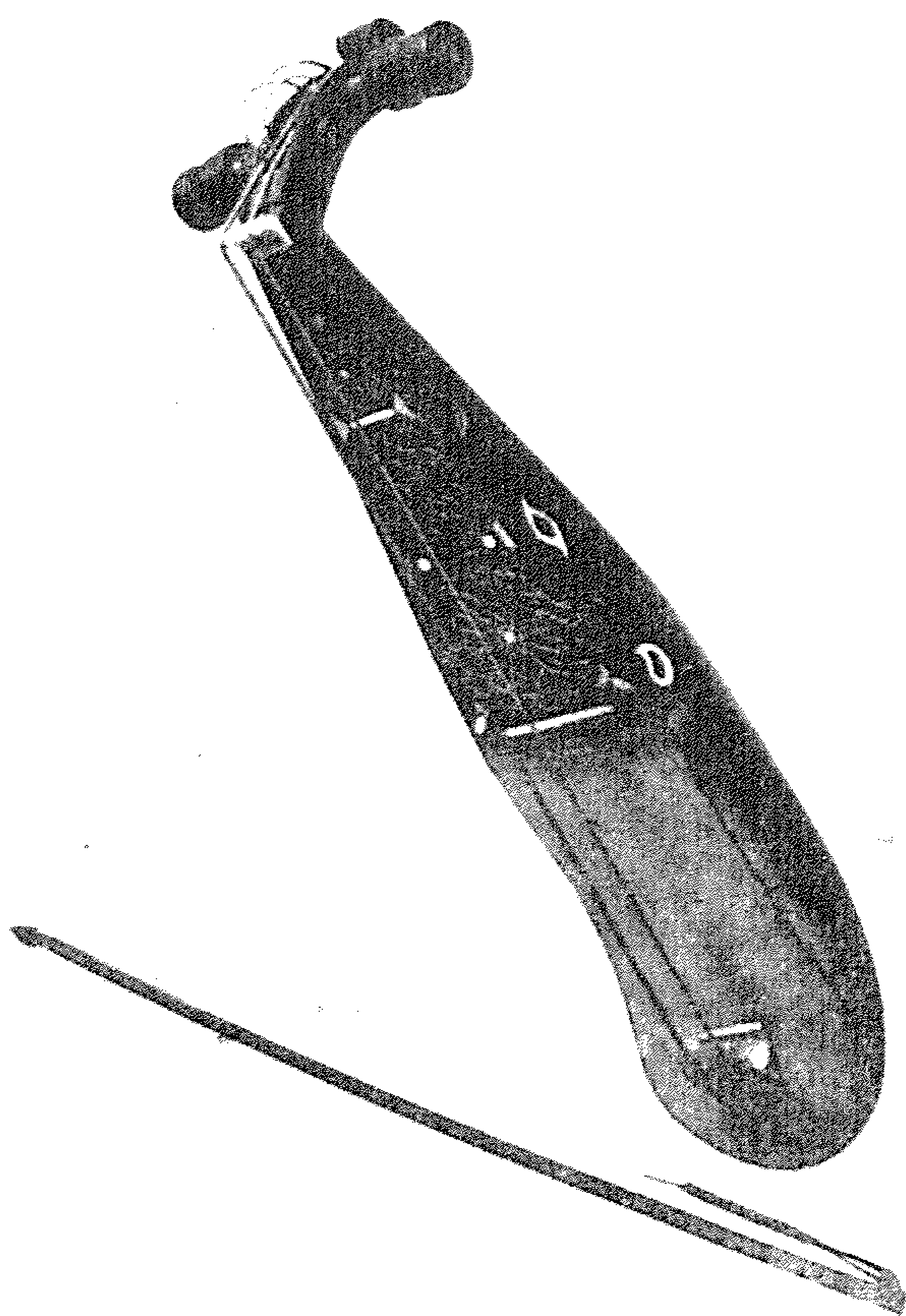
عازف بالكمنجة (مراكشي)



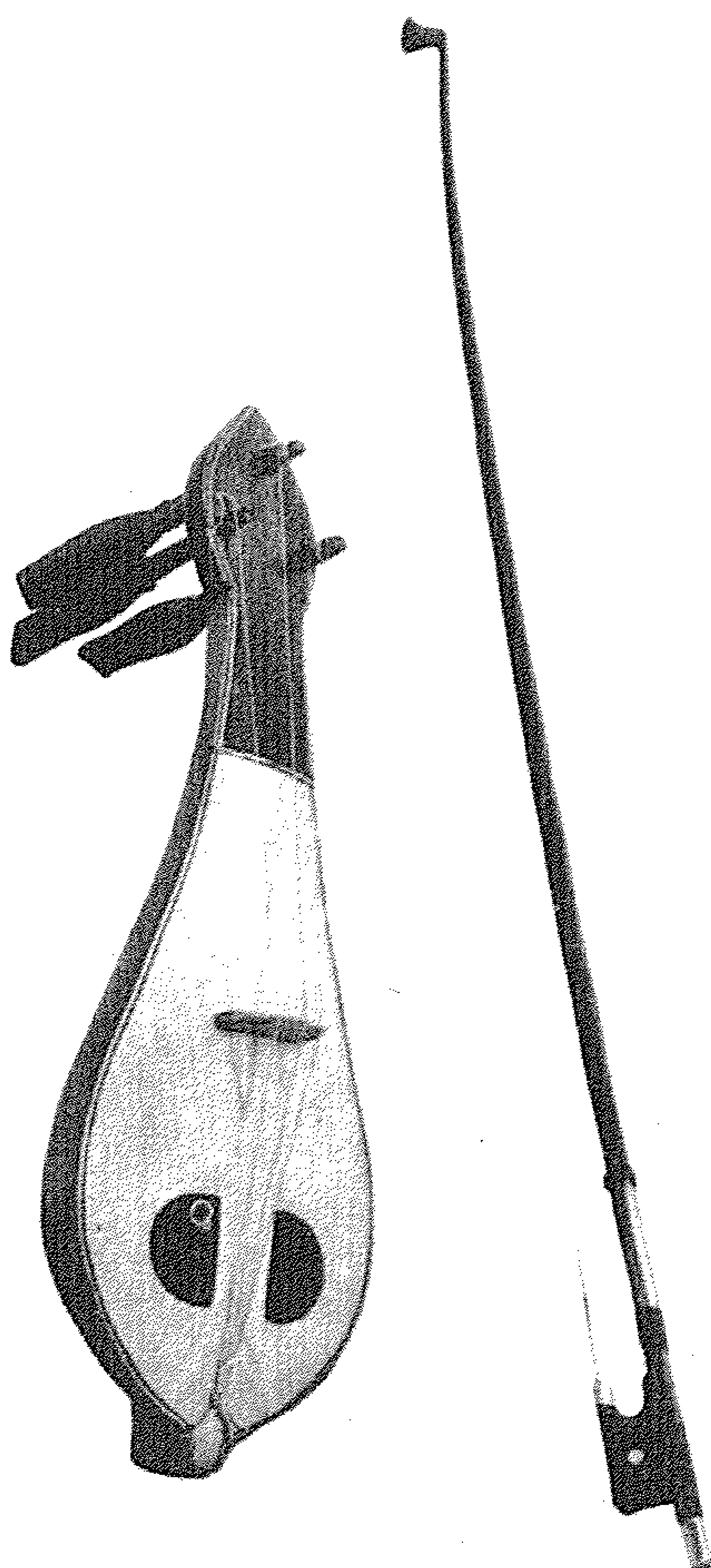
رباب مصری



الرباب المعروف برباب الشاعر



رباب بلاد المغرب



الرباب التركى المسمى بالكمنجة (والمعروف فى مصر بالأرنبة)



عازف بالرباب (مصرى)



عازف بالرباب (مصرى)



عازف بالرباب (عراقي)



عاشق طالیب (قوپوزی)



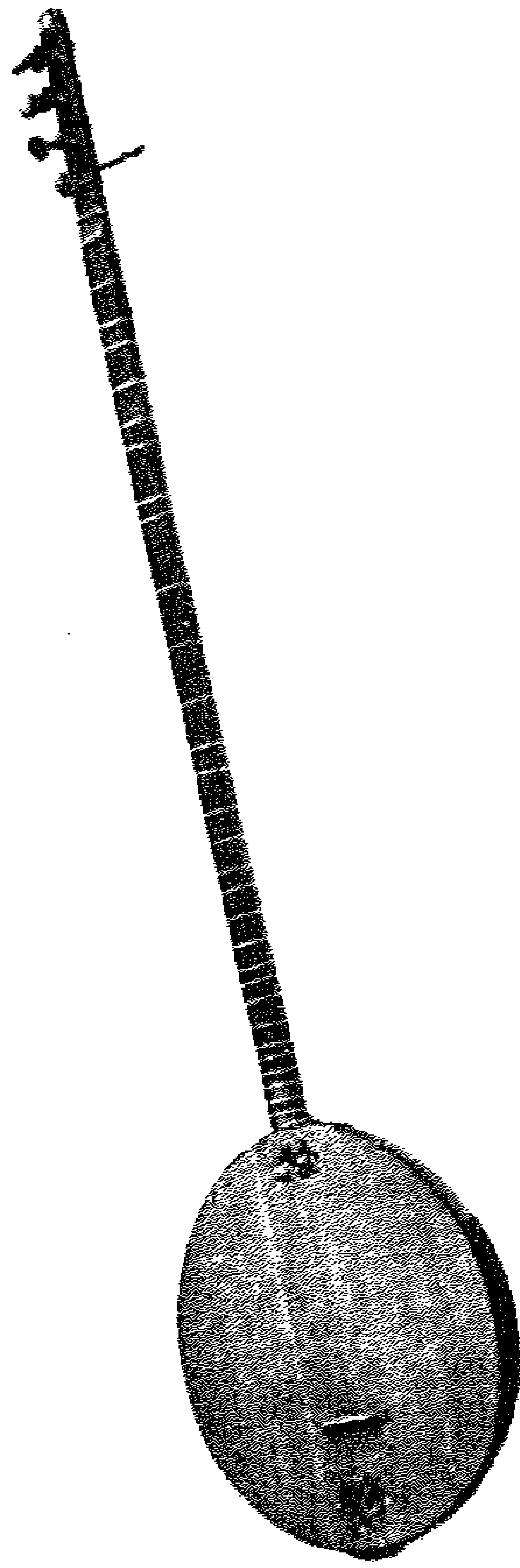
عازف بالرباب (جزائري)



عازف بالرباب (جزائري)



عازف بالرباب (مراكشي)



آلة الطنبور



عازف بالمندولين (جزائرى)





نای کبیر

نای صغیر



عازف بالناى (مصرى)



عازف بالناى (مصرى)



المزمار البلدى　　　　الجور أو السبس



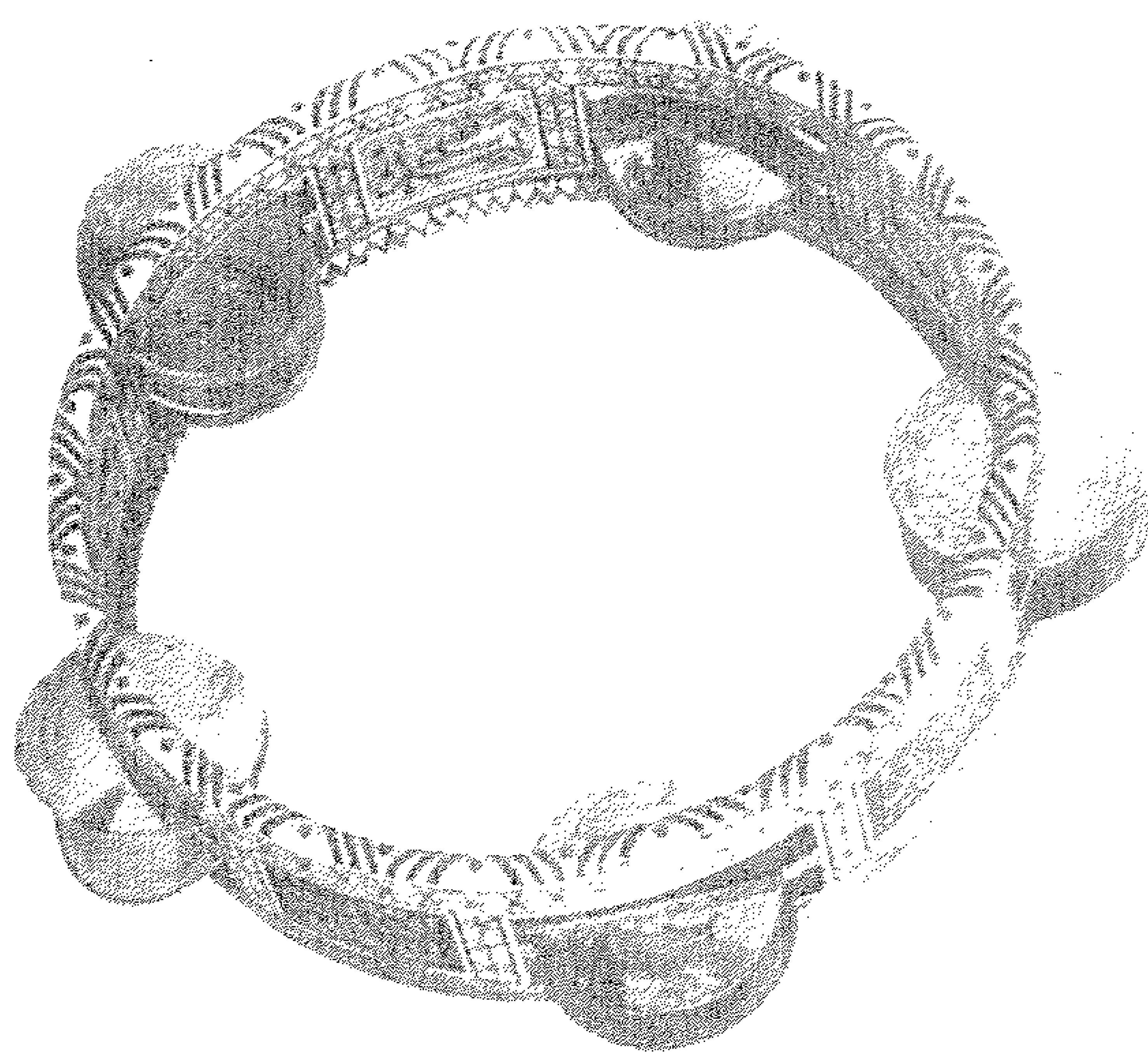
الأرغول الكبير (مصرى)



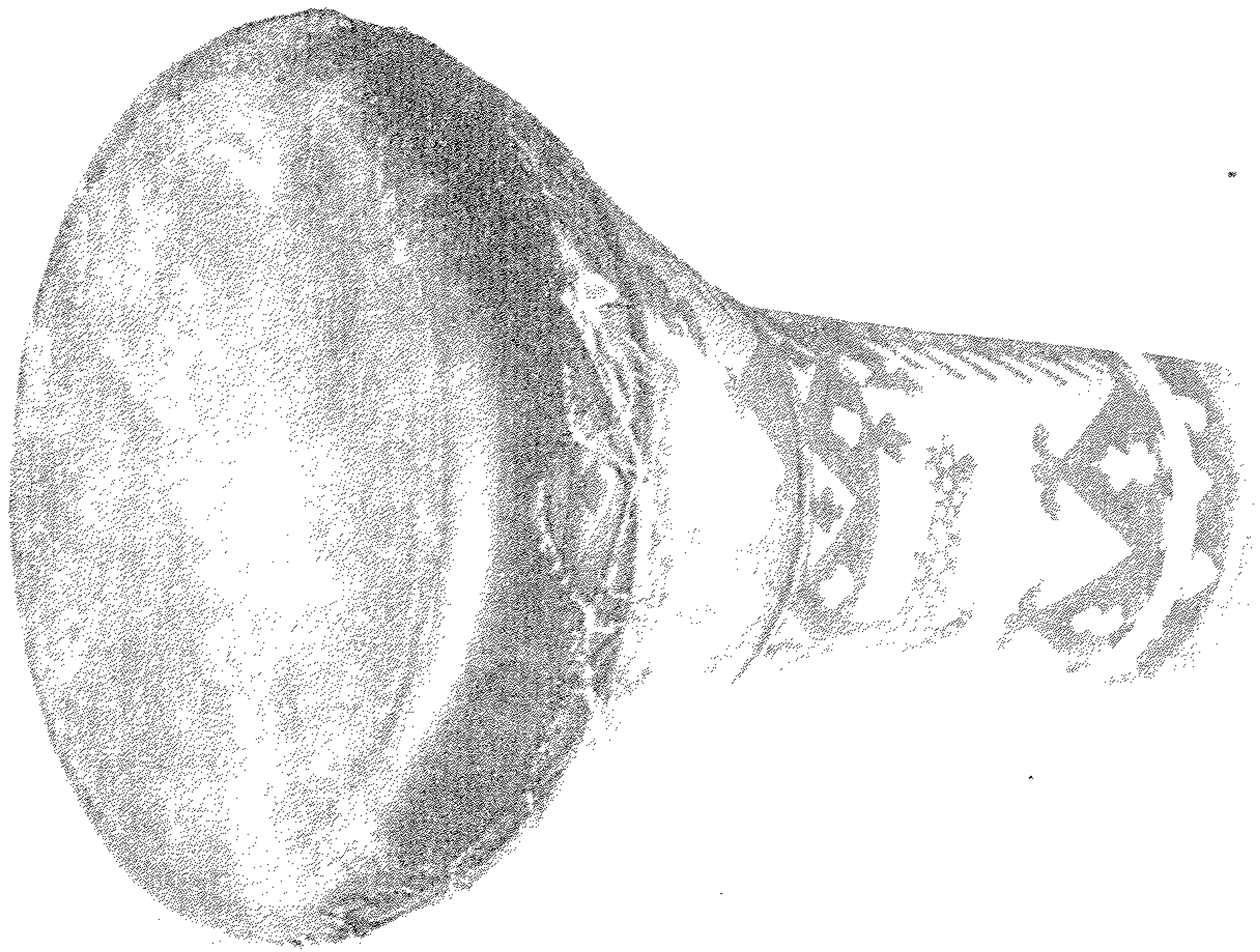
الأرغول الكبير



الأرغول الصغير



الدف أو الرق (مصرى)



الطبلة المعروفة بالدربكّة



ضارب بالدف (مصرى)



ضارب بالدف (تونسي)



ضارب بالدف (تونسي)



ضارب بالدف (جزائرى)



ضارب بالدف (جزائري)



ضارب بالدف (مراكشي)



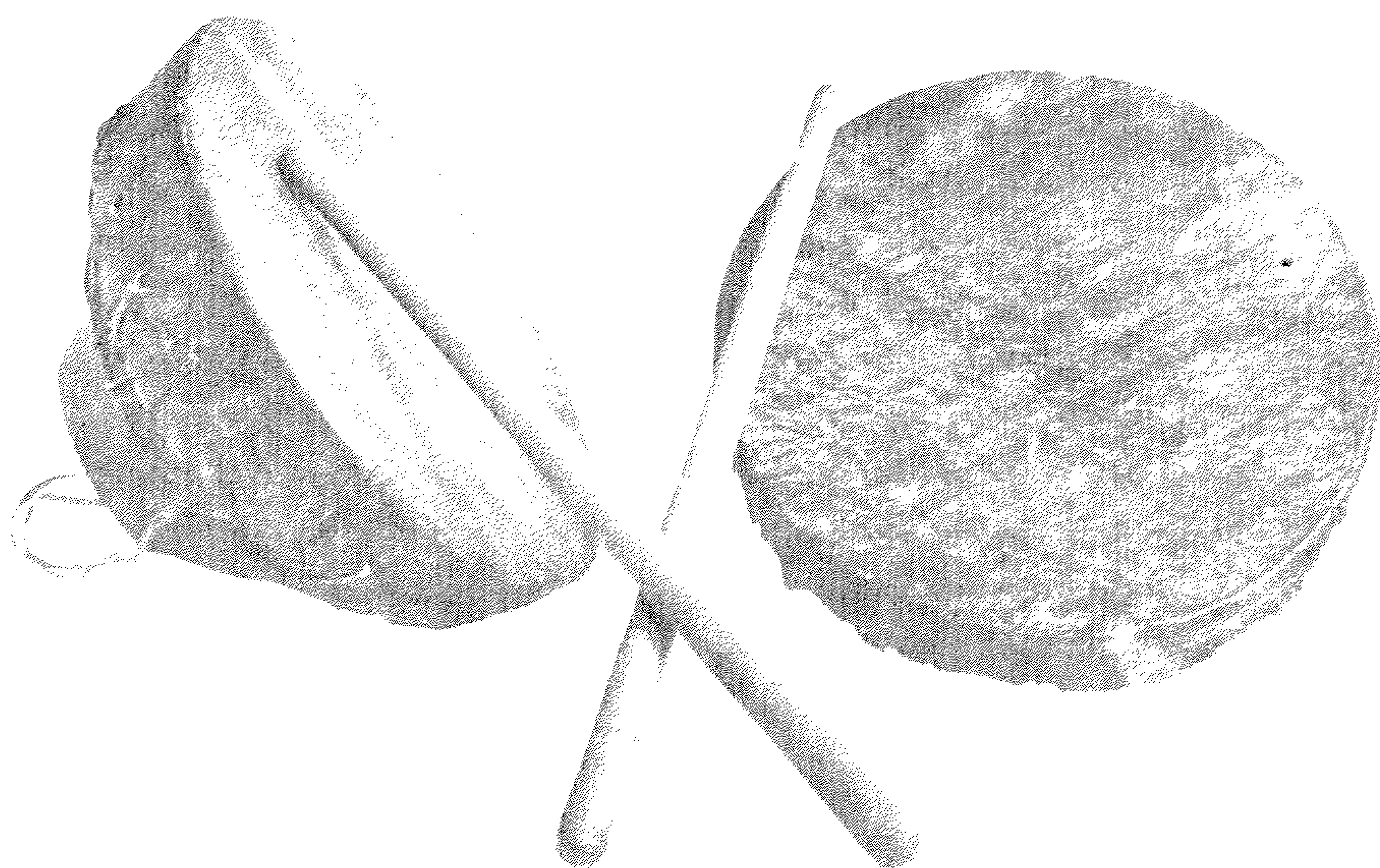
موسيقيان عراقيان
يضرب أحدهما بالدف والآخر بالطبلة (ويسمونها الدمبوكة)



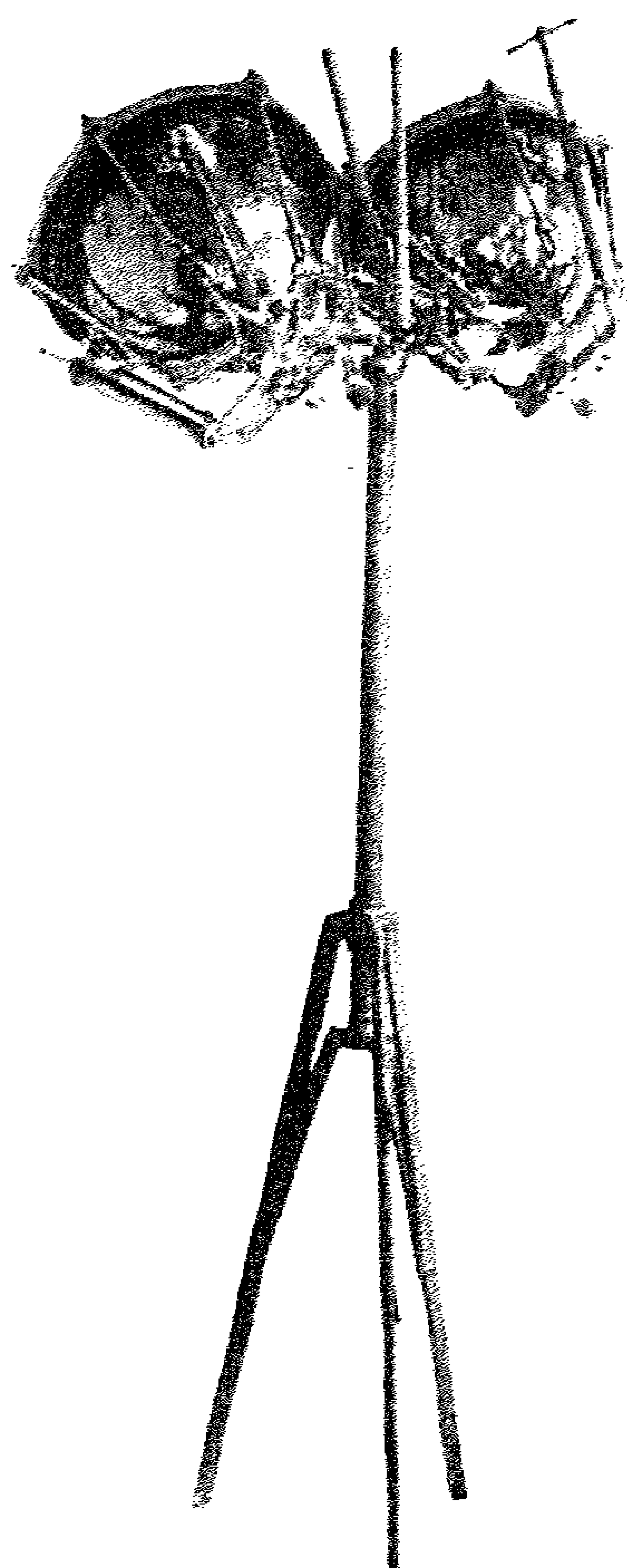
موسيقيان عراقيان
يضرب أحدهما بالدف والآخر بالطبلة (ويسمونها الدمبوكة)



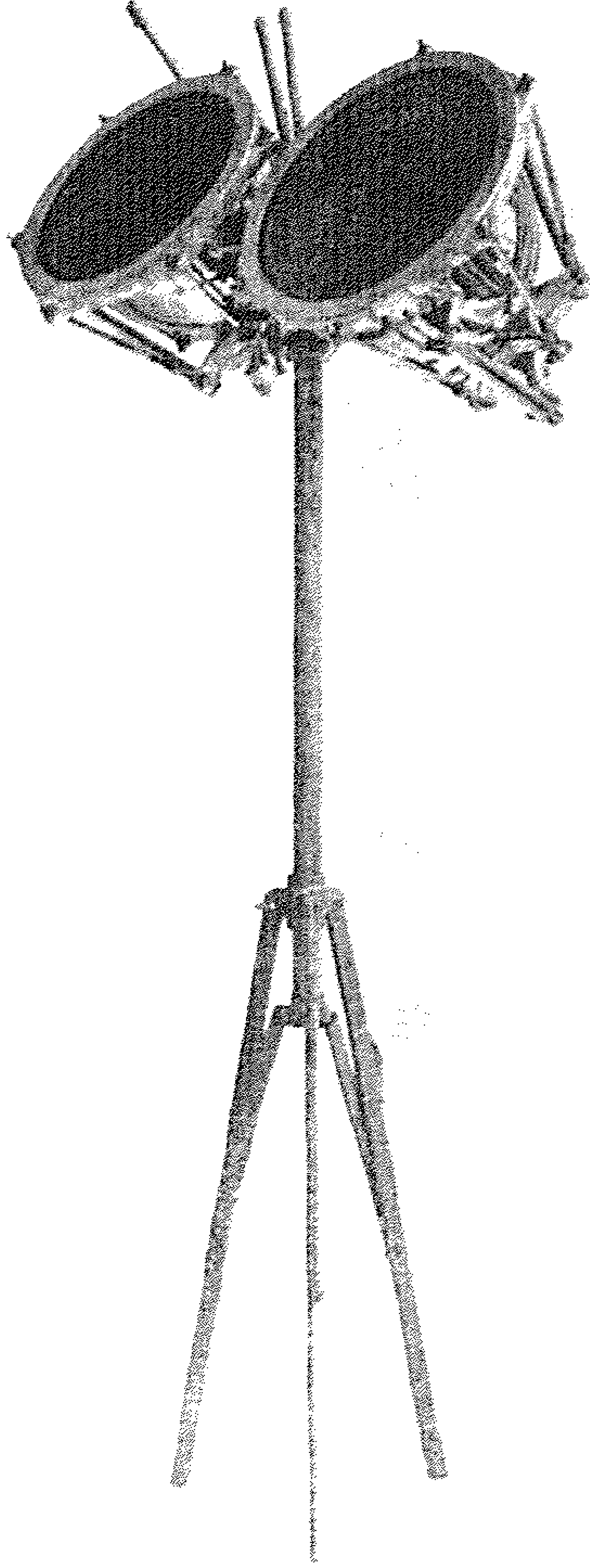
ضارب بالطبلة (جزائرى)



النقارات القديمة (مصرية)



النقارات الحديثة (مصرية)



النقارات الحديثة (من الخلف)



الطبل البلدى (الصغير)



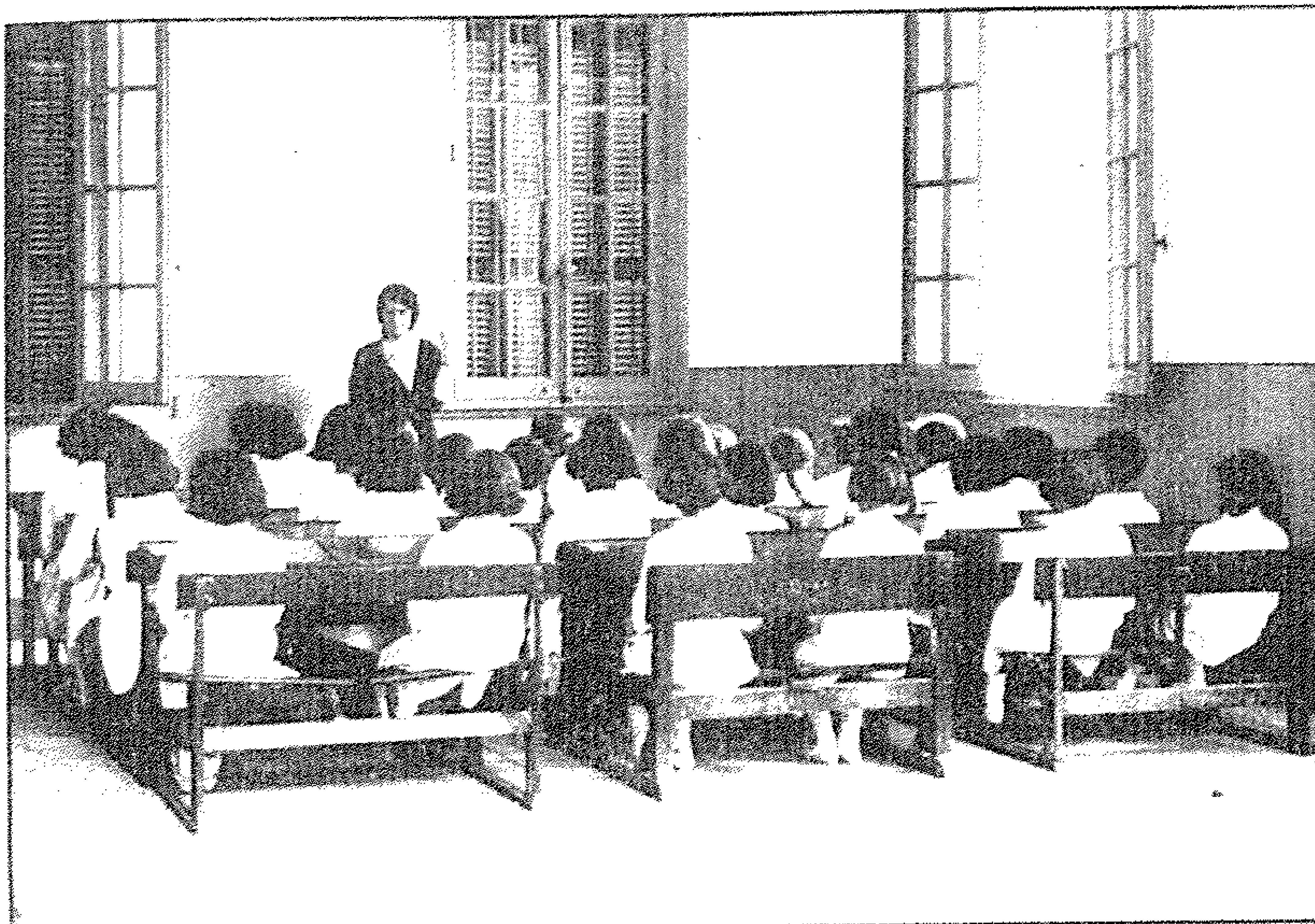
ضارب بالنقارات (مصرى)



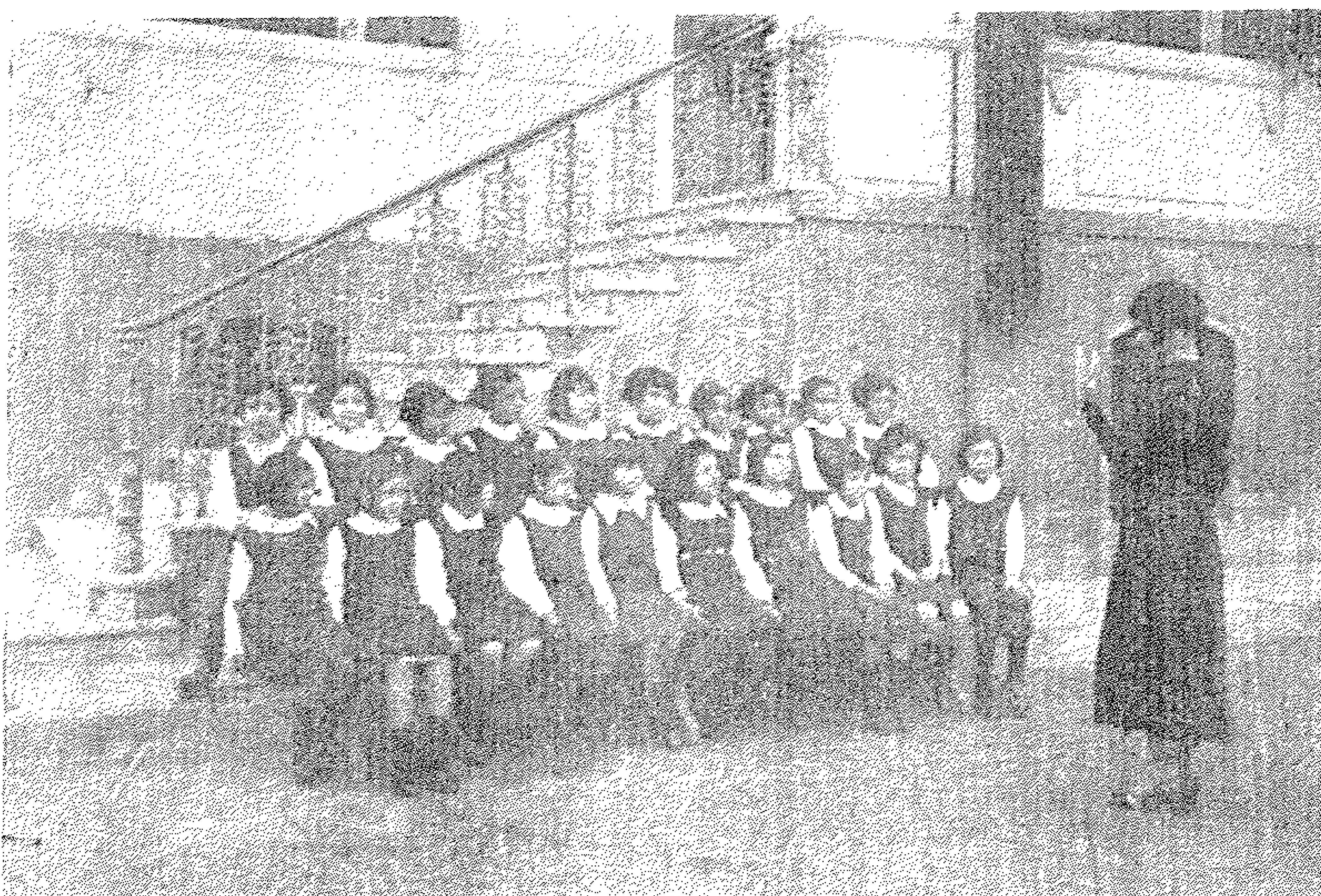
ضارب بالنقارات (مصرى)



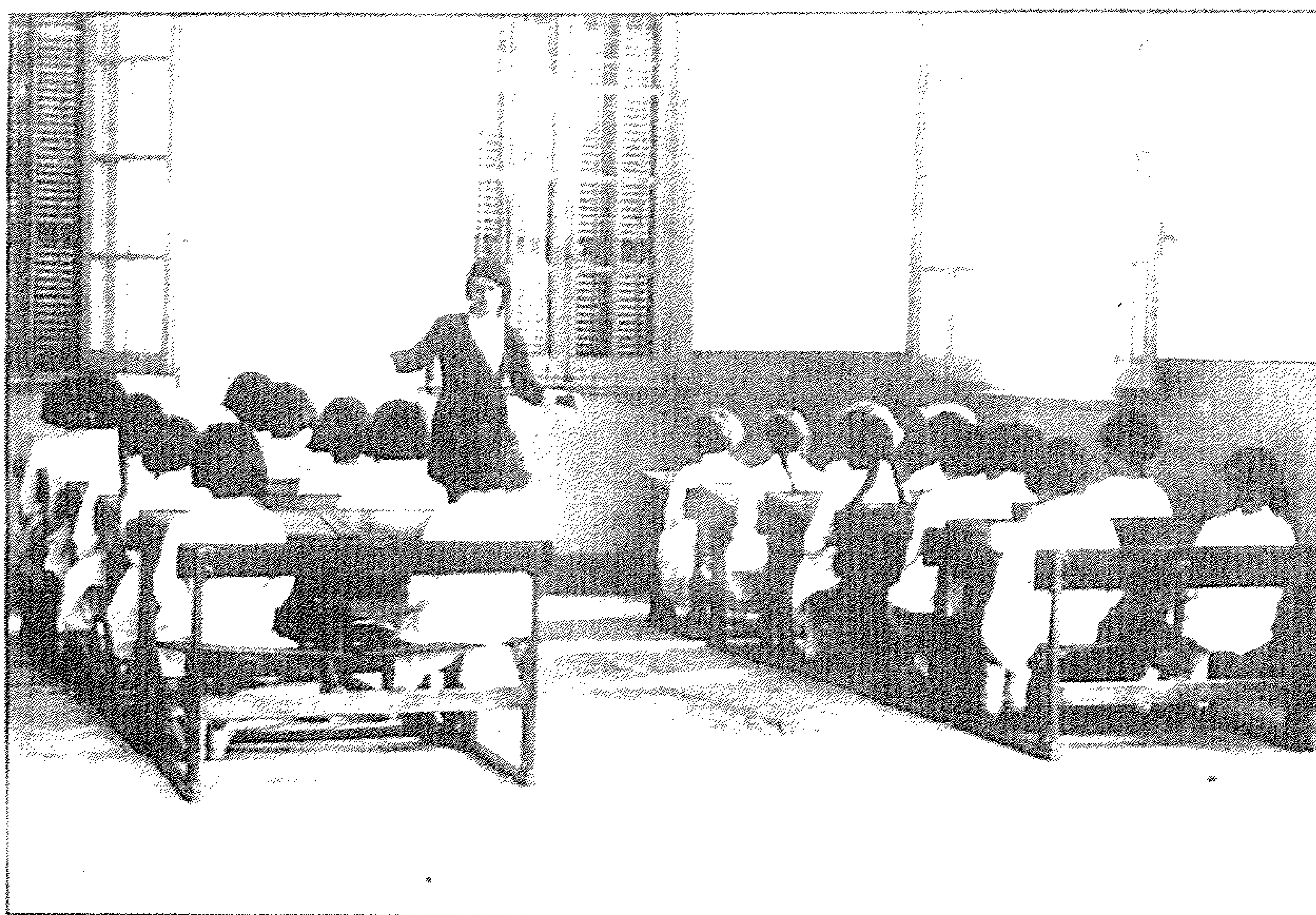
ضارب بالنقارات (تونسي)



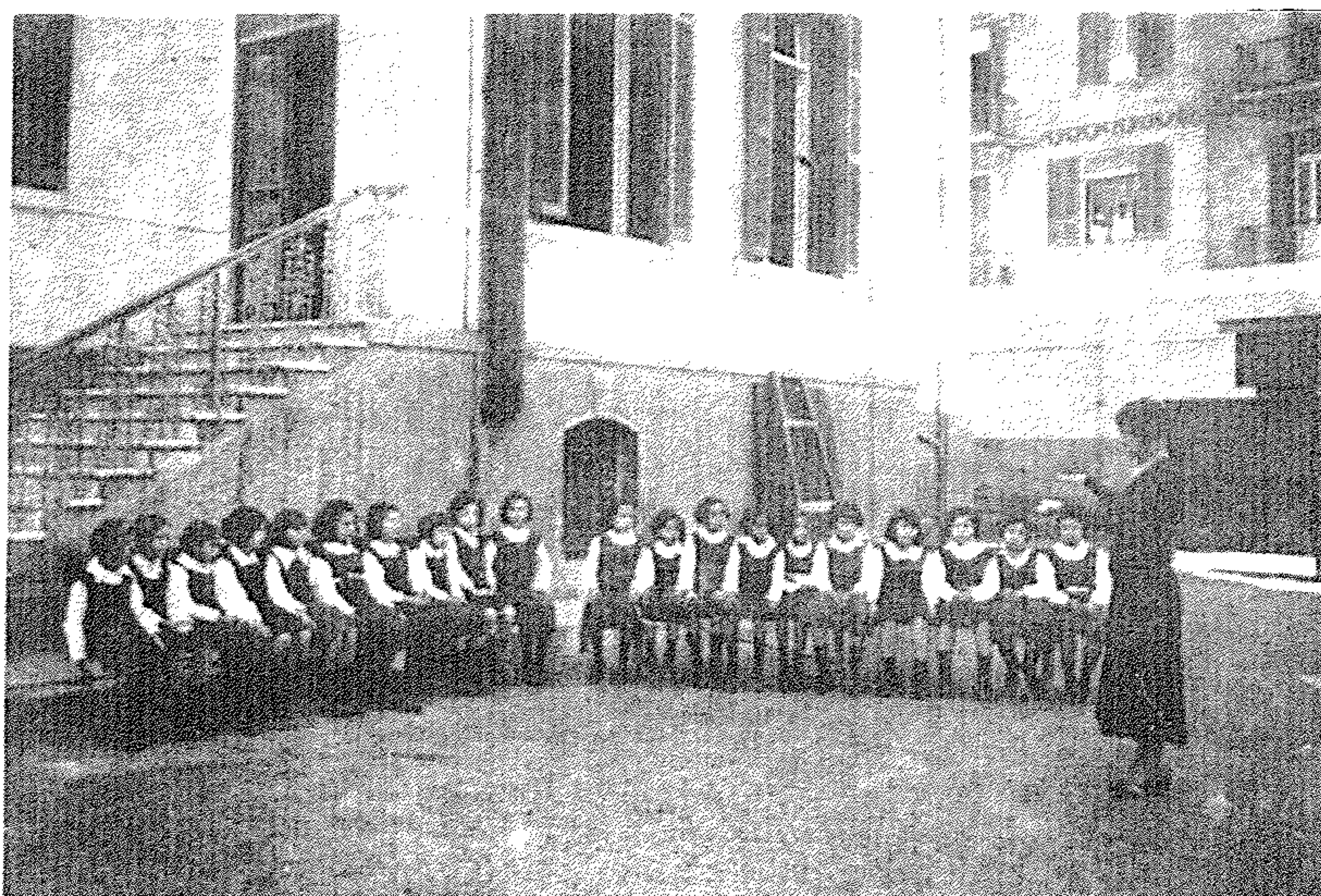
تلميذات يتلقين درساً في الموسيقى (الإيقاع على طريقة القرار دو بإشارات اليد)



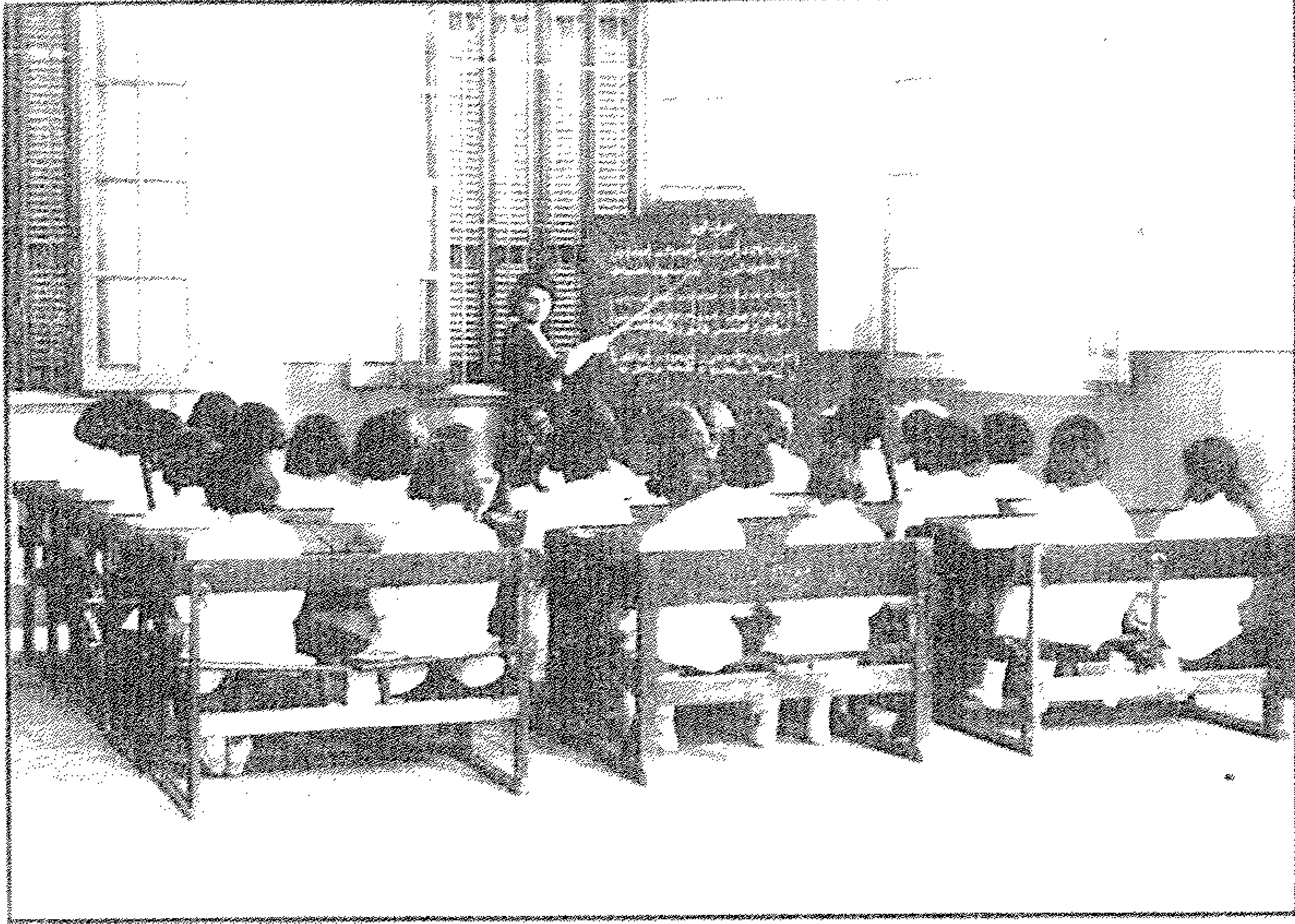
تلميذات يتلقين درساً في الموسيقى في الهواء الطلق (الإيقاع على طريقة القرار دو بإشارات اليد)



تلميذات يتلقين درساً فى الموسيقى
(الغناء ذو اللحن المزدوج بطريقة القرار دو بإشارات االيدين)



تلميذات يتلقين درساً فى الموسيقى فى الهواء الطلق
(الغناء ذو اللحن المزدوج بطريقة القرار دو بإشارات اليدين)



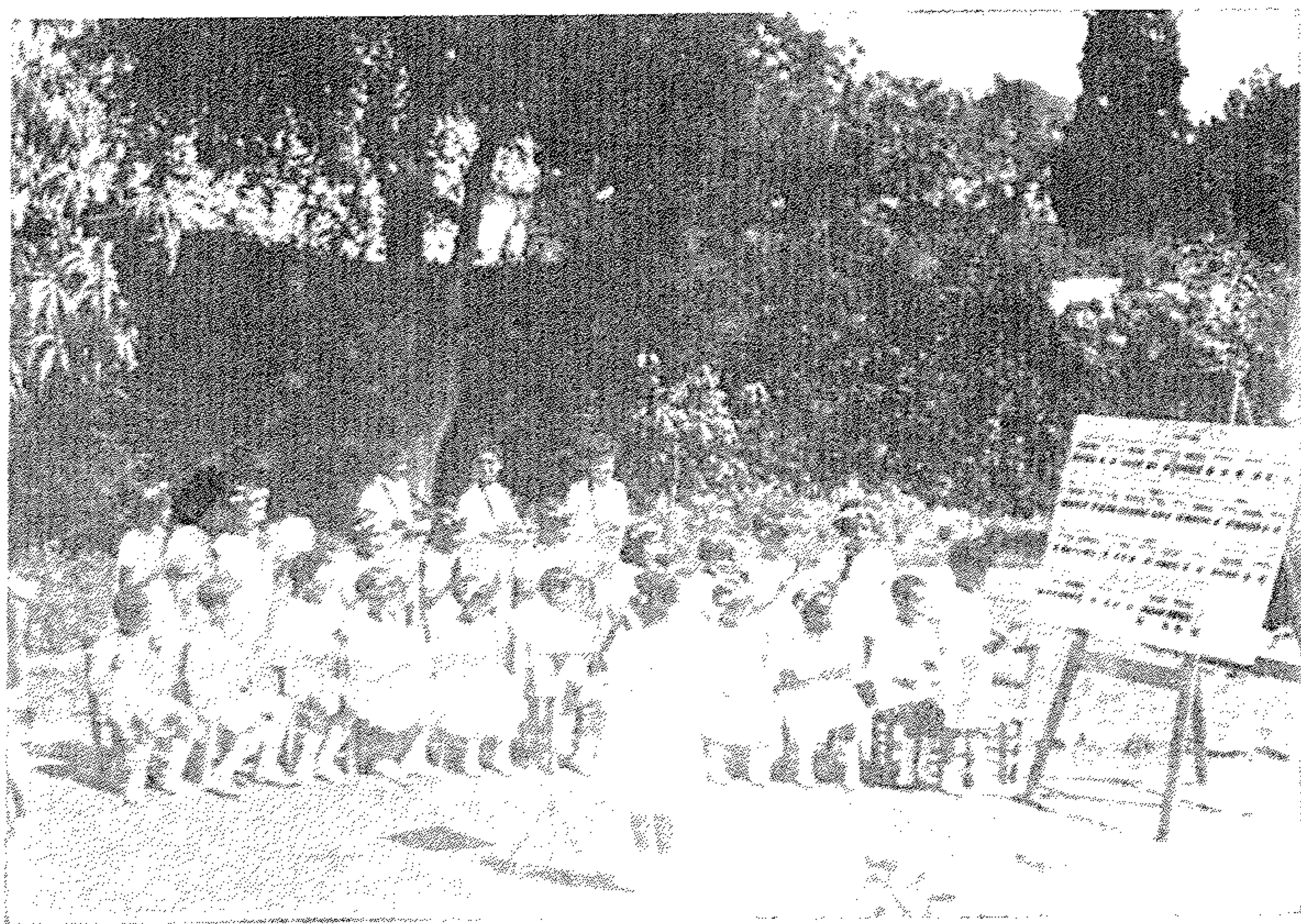
تلميذات يتلقين درساً فى الموسيقى (الغناء على طريقة القرار دو بالتدوين العربى)



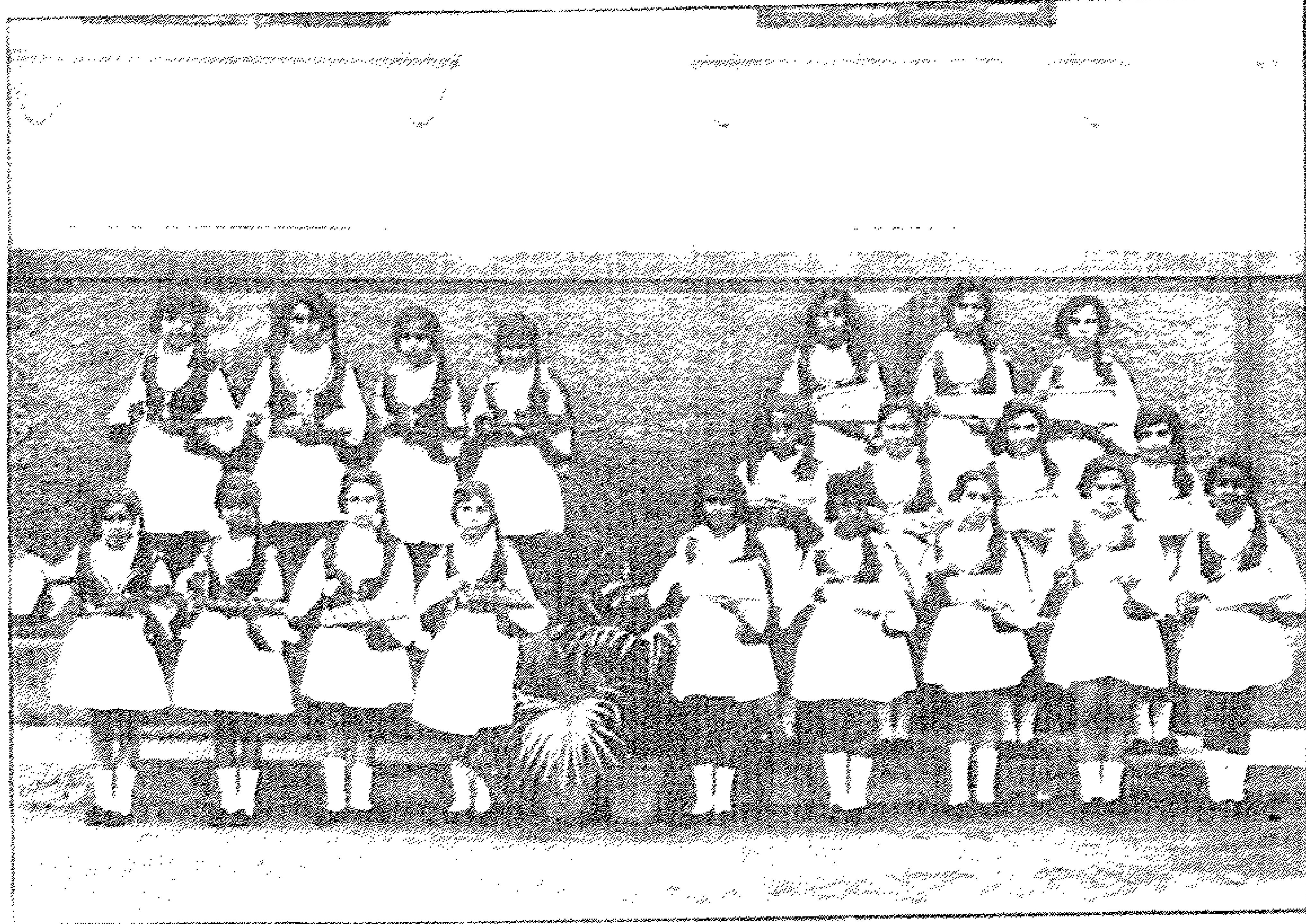
تلميذات يتلقين درساً فى الموسيقى فى الهواء الطلق (الغناء على طريقة القرار دو بالتدوين العربى)



إحدى فرق موسيقى الأطفال



إحدى فرق موسيقى الأطفال



الأطفال فى أحد دروس الموسيقى العزف على آلة الكسيلوفون



الأطفال يؤدون « موسيقى البحارة الروس »



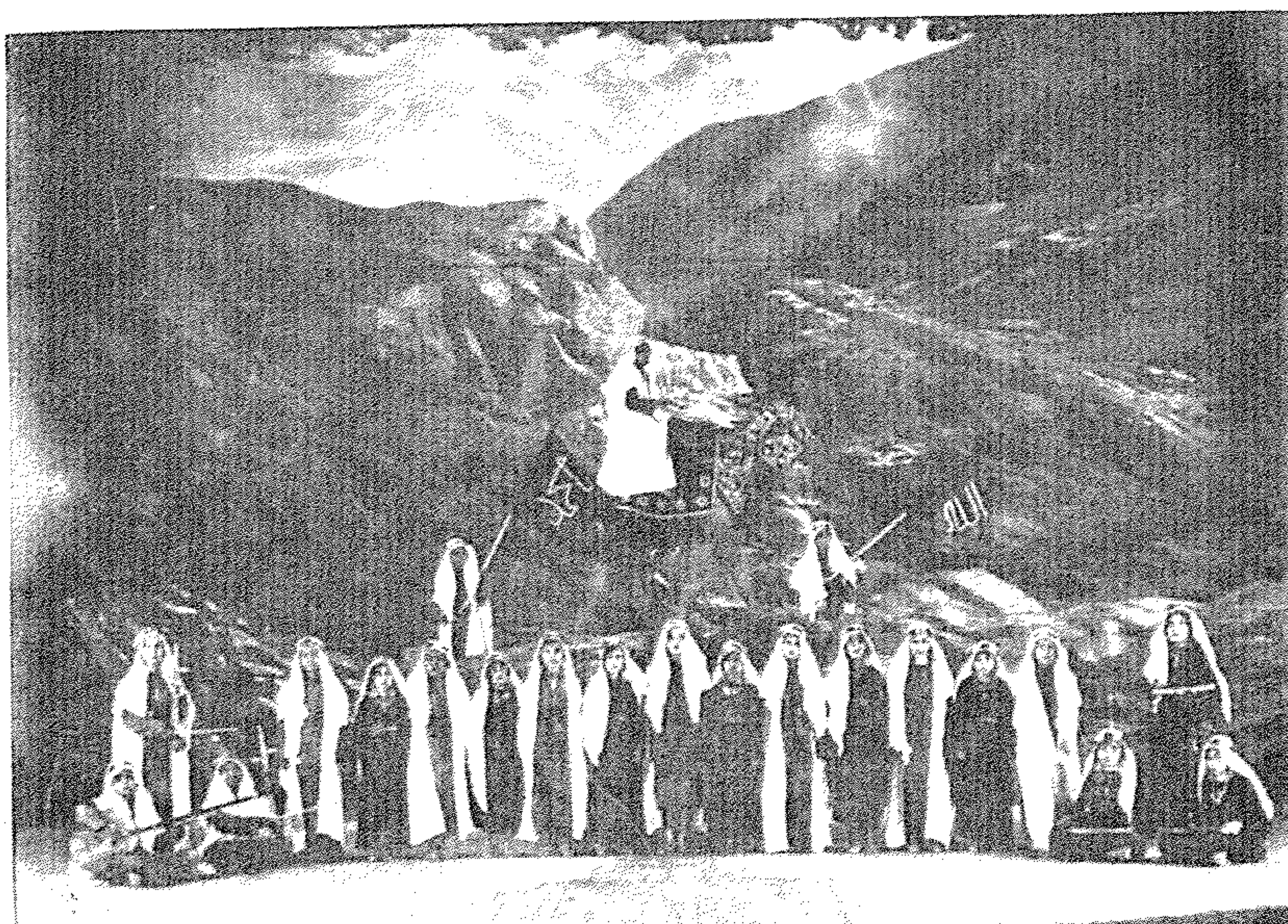
الطفلات فى أحد دروس الموسيقى يغنين أنشودة « علم بلادى »



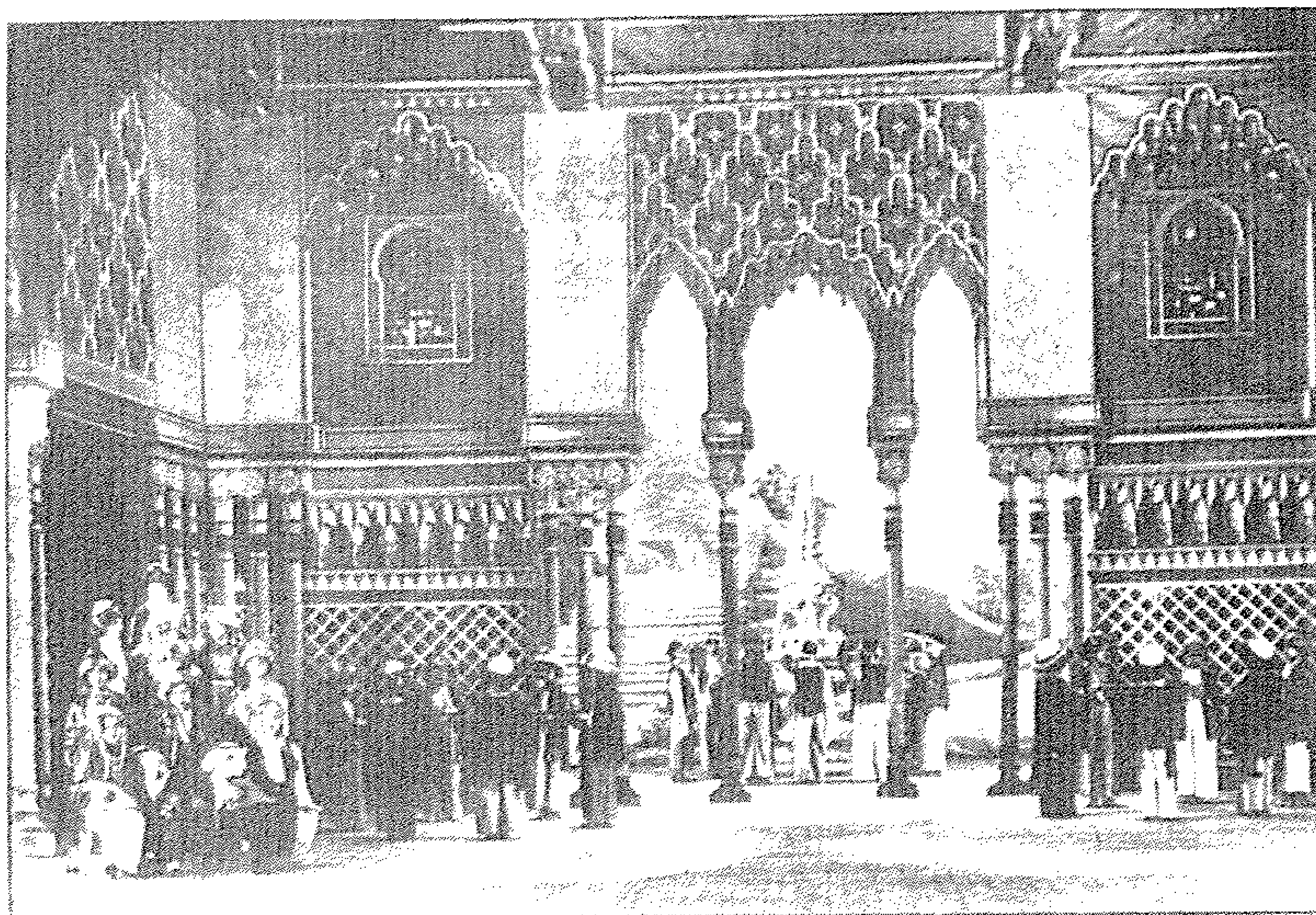
الطفلات فى أحد دروس الموسيقى يغنين أنشودة « لا تخافى ياحمامة »



أطفال فى أنشودة « الفلاحين »



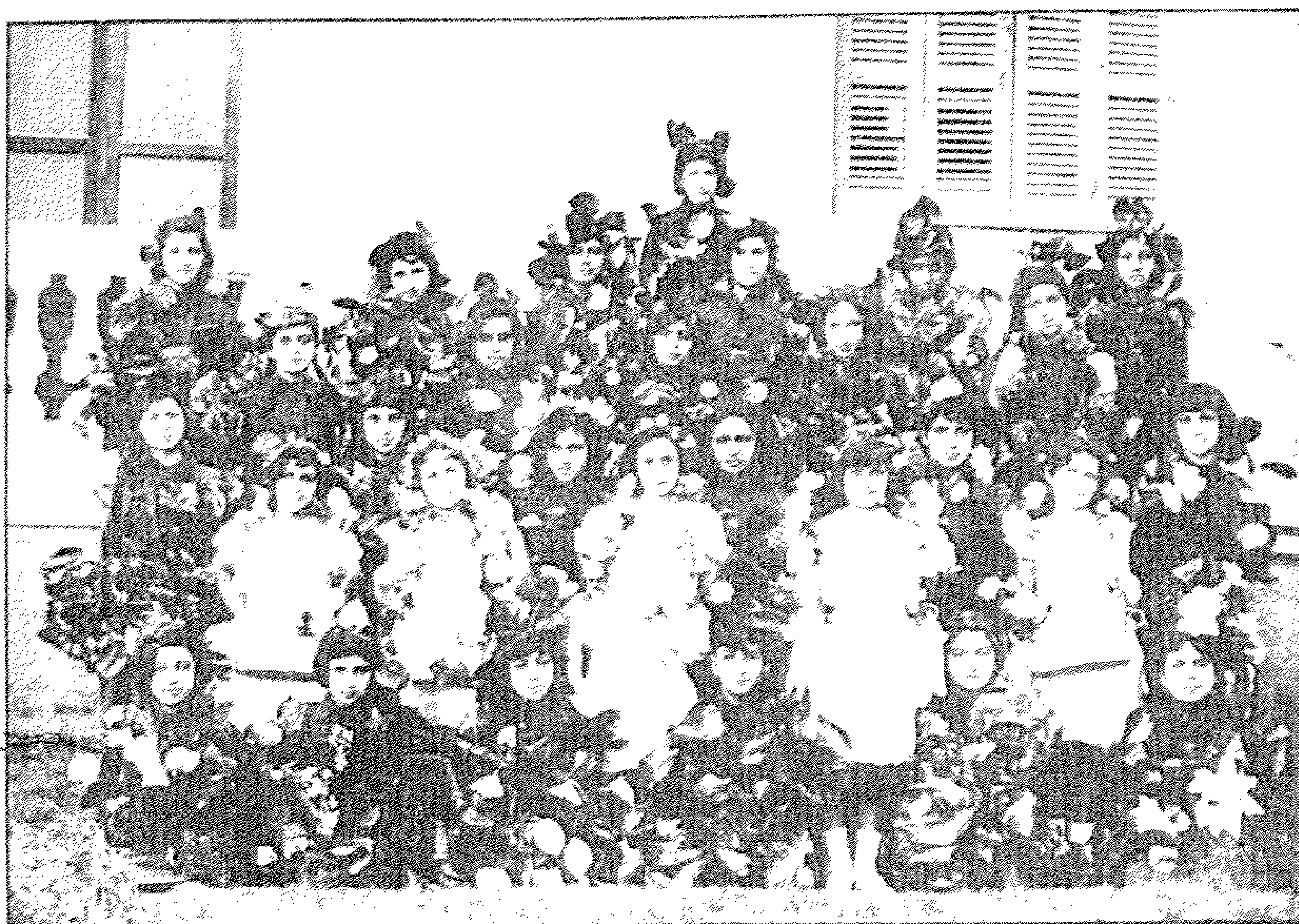
التلميذات يؤدين أغنية « اللغة العربية »



التلميذات يؤدين أغاني « نعيم الأندلس »



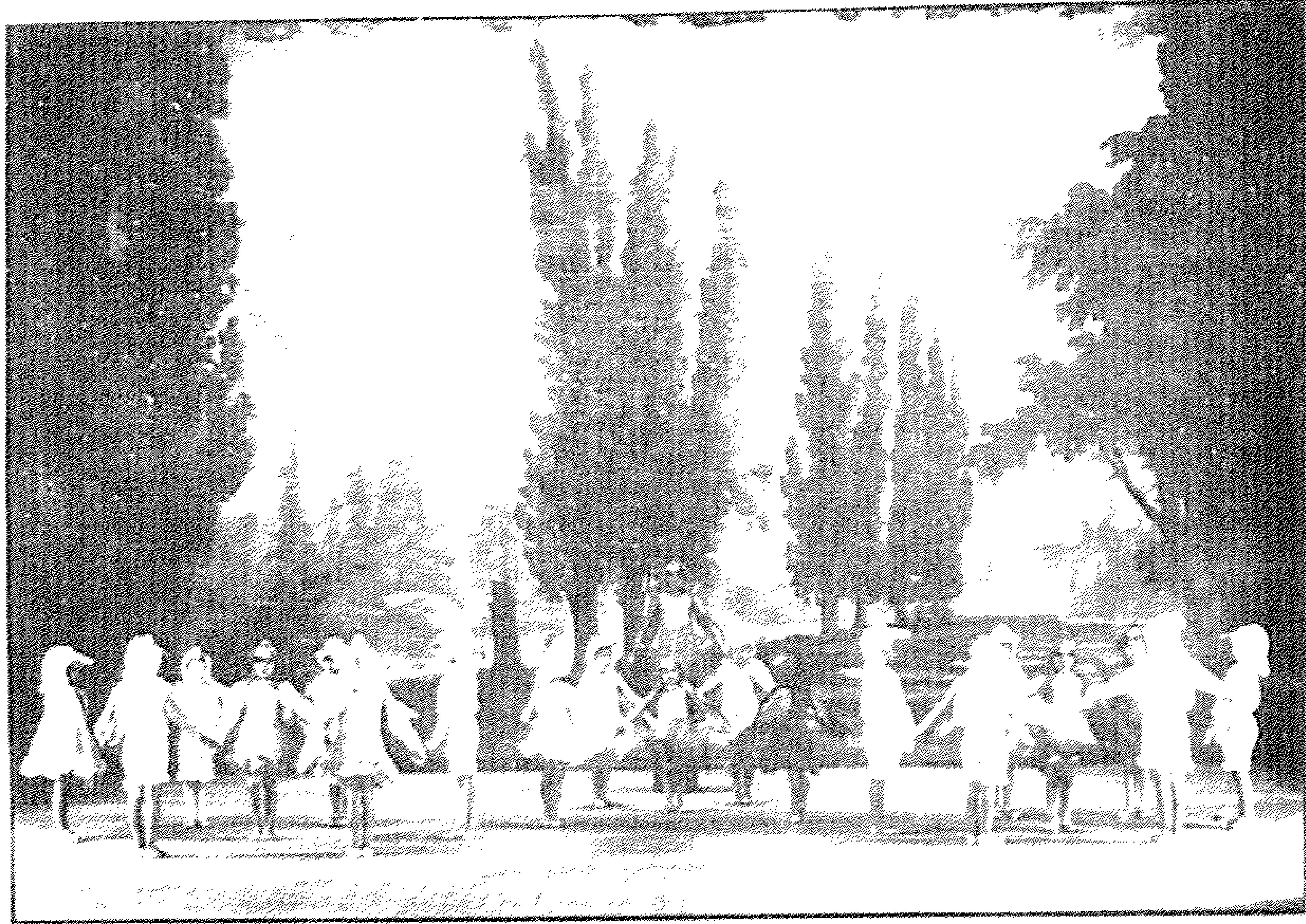
منظر آخر للتلميذات وهن يؤدين أغاني « نعيم الأندلس »



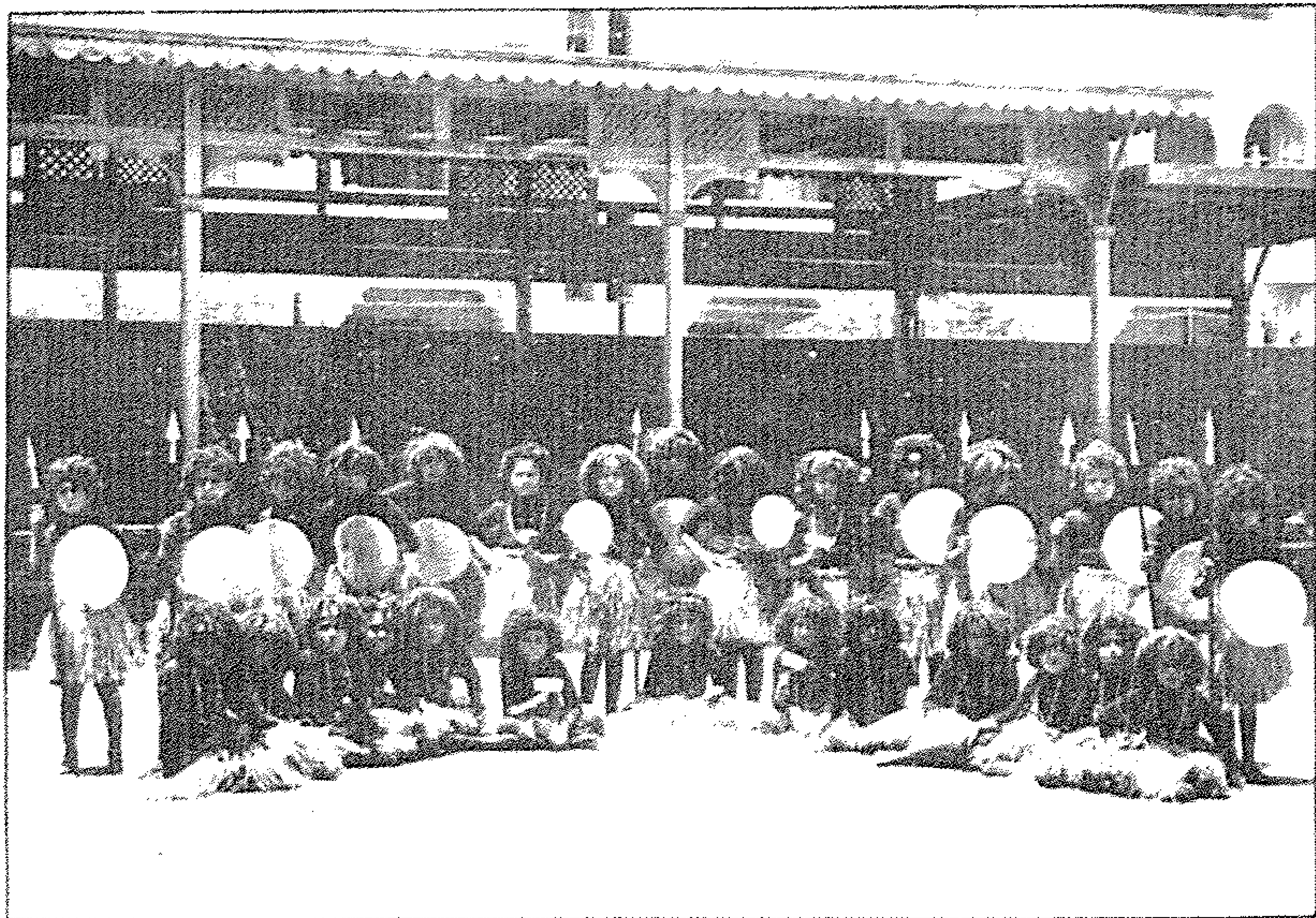
التلميذات فى أنشودة « أذهار الحديقة »



جامعا الزهر فى أنشودة « إذهار الحديقة »



الأطفال يؤدون أنشودة « الطيور تستقبل الصباح »



الأطفال يؤدون أنشودة « الأحباش »

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

فى ذكرى مرور ٧٥ سنة على انعقاد المؤتمر الأول للموسيقى العربية يعيد المجلس الأعلى للثقافة نشر هذا المجلد الذى يتضمن الأبحاث التى قدمت فى المؤتمر ليكون بين أيدى المهتمين بالموسيقى العربية ، مع انعقاد مؤتمر جديد لهم فى اليوبيل الماسى لمؤتمرهم الأول.

